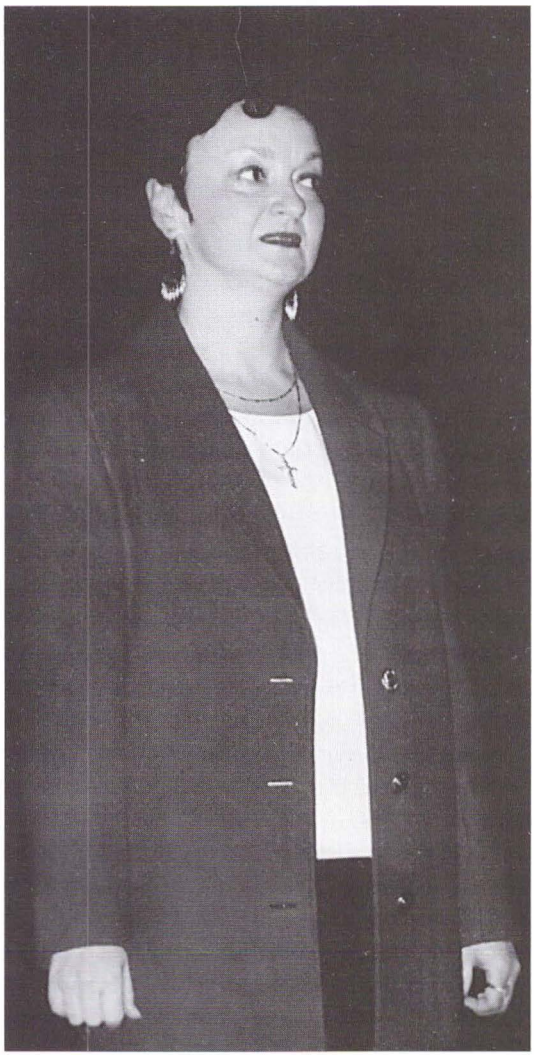
Doina MODOLA

„Gala Teatrelor Naționale – un act aproape tămăduitor"

Maria Sârbu: *Sunteți directorul Galei Teatrelor Naționale, care se desfășoară o dată la doi ani la Cluj. De ce doriți atât de mult să organizați acest festival într-o perioadă atât de incertă din punct de vedere financiar?*

Doina Modola: Am impresia că Gala Teatrelor Naționale poate fi o certitudine din mai multe puncte de vedere. În primul rând, se poate reafirma importanța acestui tip de instituție, care structurează rezistența teatrului românesc, aflat într-o cumplită oscilație între ceea ce a fost, ceea ce ar vrea să fie, ceea ce poate să fie și ceea ce riscă. În condiții de nesiguranță financiară sau social-artistică, reazemul pe niște instituții care au îmbinat întotdeauna fermitatea și temeinicia idealurilor cu o disponibilitate creativă și de adaptare la actualitate, la experiment nu este decât benefic. Ar fi un act aproape tămăduitor.



M.S.: *Vă hazardați.*

D.M.: În condițiile acestea, aș spune tulburi în ceea ce privește viitorul nostru politic, în starea de scepticism și dezamăgire ce ne urmărește pe toți, am senzația că din punct de vedere al gestului civic, al datoriei noastre față de cetățenii din Cluj, festivalul e foarte binevenit. Este, de fapt, o sărbătoare a sufletului în preajma Crăciunului, un semn de nădejde sau chiar și o avansare a unei idei de mai bine în viitor. Mi se pare important să ne reamintim identitatea. Cred că artiștii sunt, într-un fel, datori să țină fanionul speranței. Parcă devine din ce în ce mai acută o nevoie interioară și o datorie morală. Dat fiind că oamenii

mă întreabă dacă se ține sau nu festivalul, am impresia că ei se agață de răspuns. Vor cu orice preț ca această manifestare să aibă loc în orașul lor.

M.S.: *Cum s-a făcut selecția spectacolelor?*

D.M.: Selecția s-a făcut ca de obicei. Sunt șapte teatre naționale, dintre care unul din Basarabia. E un fel de reafirmare a arealului românesc. Deși am ales texte majore, mă aștept ca în ultima clipă să fiu anunțată că cineva nu poate veni din varii motive, angajamentul fiind astăzi atât de relativ. E un stres al zilelor noastre. În același timp, însă, agitația din preajma festivalului, întâlnirea între teatre, revederea cu artiștii, dar și bucuria pe care o au clujenii așteptând această sărbătoare reprezintă un mobil profund, adevărat al manifestării teatrale.

M.S.: *Există anumite condiții privind selecția?*

D.M.: Nu avem nici un angajament. Am vrea doar să fie spectacole foarte bune, dar întotdeauna când e vorba de festivalul teatrelor naționale, alegi din ceea ce este.

M.S.: *Ce acțiuni adiacente ați programat?*

D.M.: M-am gândit să existe la această ediție două coordonate care mă interesează în mod deosebit, având impresia că sunt cele mai așteptate la Cluj. Este vorba despre atelierul de artă teatrală (regie–actorie) și de atelierul de management cultural.

M.S.: *Atelierul de management cultural a fost inițiat la ediția trecută, de acum doi ani, când a avut un mare succes la tineri.*

D.M.: Da, consider că este foarte important. Aș vrea să menționez că în vara acestui an am participat la un simpozion de management cultural, organizat la Sinaia, în cadrul căruia am urmărit strategii complexe, foarte bine puse la punct de către Fundația Culturală Europeană. Am realizat cum fiecare poate să-și dobândească atât identitatea de cetățean, cât și sentimentul unei democrații profunde, dar și sentimentul că poate contribui la restructurarea rețelelor subtile ale societății, prin intermediul cărora individul este de fapt legat, într-un mod dinamic, de executiv, de parlament, de marile structuri politice. Această interfață a fost una dintre obsesiile mele după 1990, deoarece mi-am dat seama că, neexistând strategii sau o școală de acest tip, suntem într-un fel schilodiți de gândirea de dinainte. Pentru mine, acel simpozion de la Sinaia a fost unul izbutit. Scopul predării cursului era nu numai managementul cultural, de la care eu așteptam foarte multe, ci și formarea societății civile prin artiști.

M.S.: *Apropo, la capitolul finanțe, cum stați?*

D.M.: Există o evaluare. Evident e o confruntare cu realitatea dură. De obicei. în timpul festivalului tensiunea îmi crește enorm, sperietura cu banii fiind foarte mare. Sper că rezultatele alegerilor nu vor marca, prea mult, desfășurarea Galei. Sunt convinsă că până la sfârșitul anului nu se vor produce mari schimbări în ministere.

M.S.: *De cine sunteți ajutați?*

D.M.: De sponsori. Autoritățile locale ar putea fi mai receptive de data aceasta. Oricum, ceea ce ține de noi, organizatorii, ne străduim să iasă bine. Există aici dorința actorilor de a se afla în acea atmosferă efervescentă, când lumea năvălește la teatru. Astfel, artiștii sunt recompensați pentru multe lucruri îndurate sau care le-au lipsit.

Maria SÂRBU

FESTIVALURI

Scenă din *Oameni, lei, vulturi și potârnichi*

Ion CAZABAN

Însemnări dintr-un carnet de „critică alternativă"

Până acum, *Altfest*-ul bistrițean rămâne, prin destinația sa programatică, singurul prilej de a constata, în câteva zile, ce este și ce nu este, la noi și în țările central și est-europene, teatrul alternativ.

Dacă, în restul anului, remarcăm alternanța de vechi și nou, linie generală și direcție personală, rutină și căutare, dorință și putință, veleitate și vocație din spectacolele noastre, la Bistrița, toate acestea se concentrează și devin acute în întrebarea: ce este (dacă este) teatrul alternativ?

Este „teatrul alternativ" doar o formulare „agramată" sub care nu așezăm deocamdată spectacolele unor companii mai mult sau mai puțin private? Poate ar fi util să observăm că „alternativ" nu trebuie subordonat obligatoriu substantivului feminin „alternativă", ci mai lămuritor pentru conceptul nostru îl întâlnim în sintagma „sistem alternativ" despre care *Vocabularul tehnic și critic al filosofiei* (André Lalande, 1968) arată că este „un sistem de două sau mai multe propoziții, din care una cel puțin este adevărată. Este suma logică a două sau mai multe propoziții (care nu sunt în mod necesar exclusive una față de alta)".

De fapt. la început, s-a vorbit despre „teatru alternativ" prin analogie (cu curentul electric alternativ), anume în cazul unor spectacole care cultivau fluctuația stilistică și metodologică, la care invită deschiderea culturală postmodernă. Din anii '60, Ohlopkov declara că vrea să-l combine pe Stanislavski cu Meyerhold. La noi, Aureliu Manea va preconiza o formă de spectacol în care „se întâlnesc Artaud și Brecht".

În prezent, Dragoș Galgoțiu adoptă o concepție alternativă în cuprinsul aceluiași spectacol. Așa cum explica el, este o ieșire din conceptualizarea obișnuită, pentru a deschide perspective multiple asupra unui text dramatic, considerat „un mit", în miezul căruia există ceva care ține de însăși substanța gândirii. Dintre cei recent afirmați, tânărul Radu Afrim este atras de un „*free style* bazat pe amestecul unor formule estetice", chiar și contradictorii – un mixaj ludic de specii, forme, procedee vizuale și sonore, care poate fi convingător prin motivația regizorală.

Dincolo de rezervele lingvistice sau de accepțiile deosebite (care-l asimilează cu avangarda, cu experimentul, cu spectacolul „off-off"), teatrul alternativ este gândit ca un teatru viu, neînchistat, antivetust, în toate compartimentele sale: text, interpretare, soluții regizorale, contact cu publicul...

Din dezbaterile festivalului, s-a văzut cine vrea, și cine nu, o fixare în conținut și formă a teatrului alternativ. Rămân la părerea că nu trebuie să devină o noțiune restrictivă, exclusivistă, ci trebuie să fie mereu deschis schimbărilor socio-culturale ale prezentului.

Având ca temă generală „Interferența artelor" – de la interferența artelor în creația teatrală la interferența teatrului cu celelalte arte – festivalul bistrițean a luat, la ediția a treia, o amploare specială. S-a desfășurat în opt secțiuni, pe lângă 22 de spectacole fiind incluse dezbateri de critică (teatru-dans, teatru-imagine, conceptele de „teatralitate" și „dramă"), dramaturgie (scriitorul și scena), manageriat (corelarea inițiativelor „alternative" și buna circulație a informațiilor despre acestea), prezentări de *performance* însoțite de discuții, audiții de muzică, expoziții („Afișul teatral 1980–2000" și, pentru prima oară, una „de regizori": Dragoș Galgoțiu, Horațiu Mihaiu), lansări de carte (o premieră editorială: catalogul de scenografie *Oana Botez–Andru Dumitrescu–Velica Panduru).*

Tema festivalului s-a regăsit în montări foarte deosebite ca: *Nuntă însângerată*, *Poveste de iarnă*, *Înviere*, *Infanta – mod de întrebuințare*, *Legenda regelui Ladislau*, *Patru anotimpuri, patru femei*... Ele relevau exigențe „totale" față de actor, principal element al unei expresivități spectaculare ce putea include dans, cântec, pantomimă, măști, marionete, umbre, proiecții. Un relief aparte au avut formele teatrale dependente de forme mentale și credințe străvechi, manifestările unei antropologii culturale. Și acum câteva însemnări din carnet despre:

Nuntă însângerată de Lorca (Ansamblul de dansuri Háromszék și Teatrul „Tamási Áron" din Sf. Gheorghe); modalitatea regizorului László Bocsardi tinde spre teatru-dans, mai exact este coregrafie comportamentală (comparativ, spectacolul moscovit *Figaro și ceilalți* era, în mare parte, o pantomimă de comportamente). O coregrafie care pune în relații concentrice stări intime și atitudini colective, într-un crescendo temperamental specific gitan.

Poveste de iarnă de Shakespeare (*Altfest*, Fundația „Contemporania" CIAC), imaginată de Dragoș Galgoțiu,

a fost un spectacol alternativ în sensul incipient, adică prin fluctuație de stiluri, procedee, imagini dinamice, intervenții sonore, provocând fracturarea violentă a „poveștii" și redimensionarea ei mitică, în viziunea timpului nostru.

Omul din lectică de Theodora Herghelegiu (*Altfest*, CIAC, Fundația „Contemporania", Teatrul „Act"): un spectacol „de autor", inteligent conceput și realizat pe relația continuu modificată dintre acțiune verbală și acțiune fizică, dintre discurs și existență manifestă, care va putea fi înțeles, în final, ca o parabolă a spectatorului...

Oameni, lei, vulturi și potârnichi după Cehov (Formalny Teatr, Sankt Petersburg, Rusia): evocare cvasionirică a lumii cehoviene, aducând halucinant personaje din *Pescărușul*, *Trei surori*, *Livada de vișini*, într-o seară rece, pe dealul Codrișor, la lumina făcliilor și a artificiilor care urcă pe cer și se sting în beznă. Altfel de „sară pe deal" – intertextuală...

Umezeală (Scena Plastyczna Kul, Lublin, Polonia): revăd acest teatru-imagine creat de Leszek Madzik și am posibilitatea să privesc mai „tehnic" ceea ce altădată fusese un șoc vizual copleșitor. În formele lor spectaculare de mult impuse (ca teatru-imagine, teatru-dans) căutările alternative au necesitat o perfecționare serioasă, fără diletantism, și o gândire culturală, temeinică, deloc aleatorie.

Și în acest an, s-a remarcat mobilitatea adaptării la spații diverse: de la scena obișnuită la camera oarecare, restaurant, discotecă, subsol, pivniță, clădire neterminată și până la panta unui deal împădurit... Spectacolul alternativ este o experiență emoțională distinctă, verificabilă în diversitatea conjuncturilor spațio-temporale în care-l urmărim. *Învierea*, pantomima lui Blaga, regizată de Anca Bradu nu va mai putea fi despărțită, în memoria mea, de ambianța în care se afla dispozitivul scenic, între biserica de lemn și casa țărănească, nici de mirosul ierbii de lângă noi, de strălucirea picăturilor de ploaie sub reflectoare... Probabil, *Poveste de iarnă* într-o sală bucureșteană va însemna altceva decât la Bistrița, dar nu-mi va șterge din minte spațiul de beton rece, prăfuit, cenușiu unde am văzut-o (și am simțit-o) prima oară. În teatrul alternativ, diferența reprezentațiilor în condiții diferite, efemeritatea știută a spectacolului capătă, uneori, o funcționalitate remarcabilă, un sens emoțional asumat.

Spectacolul alternativ este un exercițiu de disponibilitate, de sensibilizare la diferențe și alteritate. La mobilitatea soluțiilor teatrale se cuvine o corespunzătoare mobilitate a receptivității critice.

Scenă din *Poveste de iarnă*

Constantin PARASCHIVESCU

Clasic și modern pe scena mondenă

Sunt pentru prima dată la Festivalul de teatru clasic de la Arad (ediția a VI-a, 8–15 octombrie 2000) și mă întreb dacă e corectă formularea – n-ar fi mai potrivit să i se spună „dramaturgiei clasice"? Dar îmi dau seama că nu asta e problema – dacă era, ar fi sesizat-o imediat spiritul viu al celui ce i-a fost vreo patru ediții director artistic, colegul nostru bonom și necruțător cu anacronismele, Victor Parhon, plecat prea repede dintre noi. Problema e că nu se mai poate juca în stil clasic tradițional, rigid, rostind un text și figurând niște făpturi pe scenă. Nu se mai joacă intriga și caracterele, se valorifică problematica, într-o expresie originală, plastică și de joc, ce are corespondențe și ecou cu viața contemporană. Spectacolele tind mai mult spre alura unui comentariu, metaforic și de idei, a motivelor dramatice conținute, un fel de eseuri artistice care dezvoltă tema în termeni de incitantă sugestie. Din programul anunțat al Festivalului n-au venit naționalele din București și Craiova, n-a venit Teatrul Mic, Teatrul „Odeon"; Teatrul din Arad și Naționalul din Timișoara și-au schimbat opțiunile, nu chiar inspirat în ultimele două cazuri. Au fost doi Shakespeare (*Macbeth*, Teatrul Național din Târgu Mureș, Compania „Liviu Rebreanu"; *Cum vă place*, Teatrul Național din Timișoara), un Cehov (*Don Juan à la russe*, Teatrul „Odeon"), Carlo Gozzi (*Turandot*, Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra"), Edmond Rostand (*Romanțioșii*, Teatrul Tineretului din Piatra Neamț), Mihail Sorbul (*Patima roșie*, Teatrul de Stat din Arad), *Costumele* de la „Nottara" (sinteză a unor epoci clasice) și Gabriel García Marquez, căruia îi putem spune clasic al literaturii universale (*Fantastica și trista poveste a candidei Erendira și a nesăbuitei sale bunici*, Teatrul de Stat din Oradea). Numele lui Victor Parhon e menționat în chenar de doliu ca director artistic, directori executivi fiind Ion Văran (actualul director al teatrului) și Ovidiu Cornea. Exceptând primul spectacol, pe care nu l-am văzut (zice-se controversat), celelalte șapte i-au prilejuit singurului cronicar bucureștean aflat acolo câteva reflecții, despre care încerc să dau seama pe scurt.

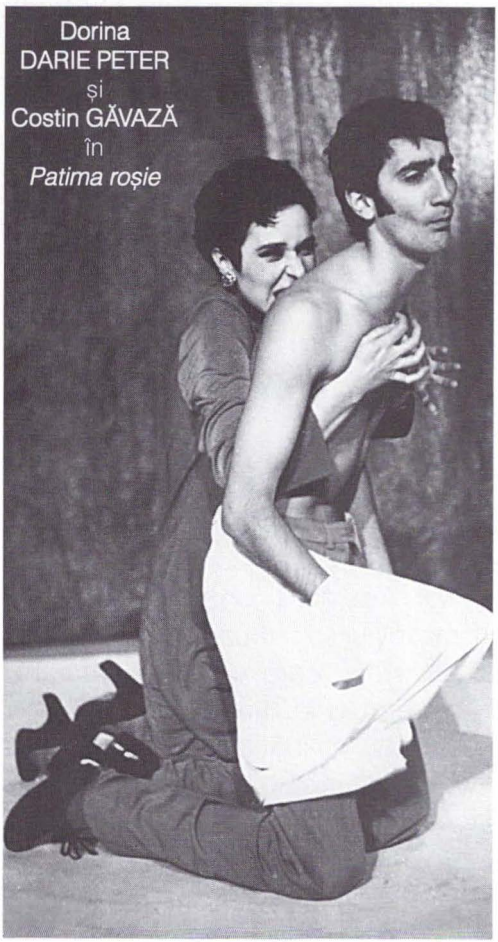
Prima ar fi legată de *bucuria și cultura teatrală a jocului*. Dacă spectacolul modern e o sinteză a valorilor culturale care-i compun imaginea, pe o deschidere de multiple semnificații (filosofice, istorice, politice, morale), atunci calitatea lui de eseu, de comentariu a problematicii conținute, capătă aripi fascinante când se concretizează printr-o declanșare reciprocă de energii, cu fantezie, tâlc și umor. Când toate datele ipotezelor scenice sclipesc într-o bucurie a jocului care contaminează. E *Turandot* de Carlo Gozzi, unde regizoarea Cătălina Buzoianu îmbină ingenios modalități teatrale diverse, într-o sinteză expresivă armonioasă, care

dezvoltă cu efect povestea crudei prințese și problematica subtextului. Fanatismul orb? în sentimente, în acțiuni, în concepții? Poate, focalizat așa. Dar cu ramificații de evantai, care-i permit treceri aluzive peste nume celebre – Confu-Țî, Lao-Țî, Mao-Țî –, ceremonii parodice din istoria mai recentă a dictaturii roșii (finalul), obsesiile agendei diplomatice balcanice – integrarea europeană etc. La frumusețea plastică (scenografia Velica Panduru), originalitatea muzicală (Iosif Herțea) și inventivitatea coregrafică (Mălina Andrei), adăugăm excelenta interpretare a actorilor (Virgil Ogășanu, Kana Hashimoto, Filip Ristovski, Andrei Aradits, Gheorghe Ifrim, Șerban Pavlu, Mihai Bisericanu, Andreea Bibiri, Alina Berzunțeanu, Valeria Ogășanu, Doru Ana, Valentin Popescu). Prezentă la Arad, Cătălina Buzoianu își urmărește cu seriozitate copilul năzdrăvan născut din har de zeiță și se bucură de tinerețea și joaca lui.

A doua reflecție ar fi determinată de *efectul registrelor contrastante în joc. Don Juan a la russe* de Cehov, într-o adaptare și regie de Gelu Colceag, îmbină parodia cu intensitatea trăirii sincere, lăuntrice, într-o compoziție care excelează prin alternanțe de tonuri și parcă de culori în ambianță. Romantismul unui *Platonov* cu Amza Pellea, dintr-un spectacol strălucit al Teatrului de Comedie de acum vreo trei decenii, e astăzi parfumul unei amintiri; tristețea unui cuceritor nefericit nu mai conturează un destin, nu mai impresionează. Un destin e acum, parcă/poate, lumea, care prin obârșie continentală sau mistică își profilează o identitate, un mod de a fi. Căruia, poate/parcă, individualitățile îi preiau amprenta, fie că vor fie că nu. Și se zbat să se regăsească, într-un context contradictoriu, derizoriu, unde definirea ființei nu mai e cu putință printr-o voință fermă, demnă, și împlinirea sclipește iluzoriu, ca într-un lac verzui cu maluri înșelătoare. E ceea ce ne face să simțim zâmbetul crispat, ochii mari deschiși către cine știe ce prevestiri și tăcerile grele ale lui Florin Zamfirescu (*Glagoliev*), cochetăria lucidă a Irinei Mazanitis (*Anna Petrovna*), candoarea și frumusețea interioară a Crinei Mureșan (*Sașa*), profilul labil și contrastant al lui Șerban Ionescu (*Platonov*), care nu joacă un personaj, ci o întreagă tipologie; serios și ridicol, autoritar și umil, cu elanuri iuți, nervoase, imposibil să-l fixezi în neprevăzut, el nu mai trăiește o dramă, ci parodia nefericirii pe care o sfidează încă. E o întreagă Rusie aici!

Costumele și *Romanțioșii* ar puncta o reflecție referitoare la *discernământul fanteziei creatoare.* Fantezia e și ea zbor zvelt de sugestii, care se înalță în sferele albastre ale spiritului pe un culoar de meditații controlat riguros de la sol. Așa cred. Un regal de pantomimă, plastică și muzică, e spectacolul *Costumele*, care vorbește fără text despre duioșia dragostei și farmecul umanității, animând scene clasice, de epocă, într-un splendid bibelou modern, desenat cu talent și tandrețe pentru trecut de Dan Puric (scenariul și regia), Irina Solomon și Dragoș Buhagiar (scenografia), Gaby Petrescu (ilustrația

muzicală) și toți cei 17 tineri care evoluează cu vioiciune acolo, în frunte cu experimentata Carmen Ungureanu. Mi-ar fi plăcut ca între scene să nu se interpună pete de întuneric, ca o cortină în timp, dar asta e numai o părere subiectivă. Zborul e fascinant și viu. *Romanțioșii* planează cu prospețime pe trambulina versurilor, parodiind inteligent și cu mult haz veleitățile melodramatice ale cuplurilor care se închipuie în tragedia de la Verona, pentru că așa e iubirea adolescentină, oarbă și predispusă la exagerațiuni. Nici vorbă de asemuire, *Sylveta* și *Percinet* sunt doi drăgălași cu ifose care teatralizează (Gabriela Crișu, Bogdan Talașman), cei doi capi de familie în presupusă vrăjmășie, *Bergamin* și *Pasquinot*, nici gând să aţâțe ura (Tudor Tăbăcaru, Ovidiu Crișan), ba dimpotrivă, iscodesc o stratagemă pe care o pune la cale un neguțător de iluzii, *Straforel* (Victor Giurescu). Amuzamentul de deplin, farsa înviorează și efectele comice ale parodiei dirijate de Vlad Massaci (regia) au savoare și eleganță. Care nu s-au perimat în timp.


Dorina DARIE PETER și Costin GĂVAZĂ în *Patima roșie*

Ei, da – dar când discernământul ațipește? sau nu ia în calcul coordonatele albastre pe unde zboară fantezia? Atunci, mde, ia forma presupus modernă a cadrului scenografic și a costumelor albe din *Cum vă place* (Krisztina Nagy), dar neglijează cadrul uman, jocul, care curge corect, dar alb, fără relief (regia Mihaela Lichiardopol), deși prezențe interpretative ar fi notabile (Demeter András–*Orlando*, Claudia Ieremia–*Rosalinda*, Pavel Bartoș (mai ales)–*Tocilă*, Laura Avarvarei–*Phoebe*). Ochiul de la sol parcă ațipește, nu dă motivație și culoare peisajului spiritual al comediei filosofice. Și, apropo – unde e *Jacques*, filosoful? Trece pe acolo, dar, molipsit de atmosferă, banal și oarecare, ceea ce e inexplicabil (Florin Ionescu). Cu părere de rău pentru gazde, care m-au interesat, să zic așa, îndeosebi, *Patima roșie* prezentată de ele nu m-a convins. Că e „patimă", într-adevăr. Tânărul regizor Ion Ardeal Ieremia zice în caietul-program: „Alchimia transformării iubirii într-un veritabil instinct al proprietății

șade ferecată într-o formulă, cu ingrediente încă necunoscute rațiunii umane [...]. În linii mari, aceasta este și drama *Tofanei*...". Posibil. Dar formula (la urma urmei simplă, de când Adam și Eva pe pământ), ferecă într-atât „alchimia" încât nu se mai întrezărește iubirea, sub forma ei mai temperată (*Castriș*, *Crina*) sau pătimașă (*Tofana*). Degeaba dă tonul comentariilor în materie *Șbilț*, cu accente viguros filosofice (Călin Stanciu), că ele n-au acoperire în realitatea relațiilor care se nasc fără patimă și fior între *Tofana* și *Rudy*. Dorina Darie Peter e aspră și joacă numai nervii, Costin Găvază (despre care aflu că a întruchipat cu talent un rol principal într-o altă piesă) e aici o apariție neutră și atât. Ce alchimie? Bogdan Costea (*Castriș*) și Oltea Aciocârlănoaiei Blaga (*Crina*) pendulează între interiorizare și teatralitate reținută. Fantezia ia contururi moderne doar în decorul simplu și sugestiv al lui Doru Păcurar, în costumele asortate personajelor (rochia roșie a *Tofanei*, galbenul pal al *Crinei*, negrul de noblețe scăpătată al lui *Șbilț*), schițate de Geta Medinschi, și chiar în ilustrația muzicală, ironic romanțioasă a lui Ion Ardeal Ieremia. Dar ce caută hamalii pe acolo, care ridică mobila? ce rost are ditamai carul mortuar care invadează scena și trece peste trupul căzut al lui *Rudy*? *Rudy* apare binemersi, în scena următoare, lung și întreg, pregătindu-se pentru un final care nu e nici de dramă, nici de parodie, ci absolut artificial. Nu asta e valoarea trupei arădene, sunt convins. Ce-ar mai fi? *Fluctuațiile de nivel artistic*, iată. Am asistat la premiera orădeană cu dramatizarea după Marquez, care ne-a încântat prin fantezie și ritm, dar aici, după numai două săptămâni, ritmul s-a subțiat, afectând întrucâtva fantezia și jocul. Dar cum asta s-a întâmplat și la case mai mari (Craiova, *Slugă la doi stăpâni*, cu două ediții în urmă), nu fac un caz, ci semnalez fenomenul. *Rafinamentul cultural al publicului și snobismul*, iată. Despre rafinament pomenea Dan Puric și sălile pline de la Arad dau seamă de existența unui public cultivat, care participă cu entuziasm la performanțele artei, metaforice sau nu, și le răsplătește pe măsură. Dar și oarecare snobism, despre care o elocventă probă a dat-o într-o zi telefonul de la prefectură, în care o înaltă voce s-a plâns directorului, sfidătoare, că n-a fost invitată la un spectacol; nu la festival (care n-a interesat prefectura), ci *la un singur spectacol*, e drept, de faimă (*Turandot*). Mai e și o probă inofensivă, în presa locală, care e cu ochii prin foaier după cine mai onorează „scena mondenă", dar asta e un moft.

Festivalul e aici un veritabil *eveniment local*. Ceea ce-i îndreptățește existența. Nu e – n-a fost, cel puțin la această ediție – și un moment de *interes național*. Poate, din cauză că vine imediat după alte două – Bistrița, Timișoara –, poate că fără sufletul animatorului său, Victor Parhon, gazdele sunt mai timide, poate distanța și problemele financiare, nu știu. Dar așa, pasăre stingheră prin peisaj, contrastul mi s-a relevat mai concret, până la dilema de a mă întreba ce caut eu acolo...

TEATRUL DE ANIMAȚIE

Festivalul Gulliver – 2000

În domeniul teatrului de animație (păpuși, marionete și nu puține alte obiecte însuflețite), *Festivalul Gulliver* de la Galați s-a dovedit, în acest deceniu, cel mai constant, mai complex și mai bine structurat. Ediția a VIII-a (22–26 octombrie 2000) a programat spectacole pentru copii mici și mai măricei (*Scufița Roșie*, Teatrul „Gulliver" din Galați; *Rățoiul cel urât*, Brăila; *Motanul încălțat* și *Ivan Turbincă*, Teatrul „Țăndărică" din București; *Harap Alb*, Craiova), fermecătoare metafore pentru adulți (*Pasărea de foc*, Teatrul „Țăndărică" din București; *Micul prinț*, *Misterioasa aventură*, Teatrul „Prichindel" din Alba-Iulia), parodii savuroase (*Asmodée sau Diavolul șchiop*, Teatrul „Vasilache" din Botoșani; *Vasilache, Mărioara și invitații lor*, Teatrul „Gulliver" din Galați; *Un pedagog de școală nouă*, Baia-Mare) și explorări în domeniul teatrului de marionete (*Dragonul* de la U.A.T.C., un studiu cu marionete japoneze de tip *bunraku*; *Creație*, al Companiei „Art Meka" din București, un spectacol mixt – om/marionetă – pe motivul însuflețirii statuii care este însăși problema teatrului de animație). „Secretul" *Festivalului Gulliver* este căutarea acelui punct de frontieră în care spectacolul pentru adulți se poate întâlni cu spectacolul pentru copii. În cele mai multe cazuri, acest punct a fost atins, mai ales prin spectacolele prezentate în penultima zi a festivalului, dedicată lui Cristian Pepino la aniversarea a 50 de ani de la naștere. Pentru că dizolvarea granițelor dintre spectacolul pentru copii și cel pentru adulți pare a fi însuși programul estetic al regizorului. La secțiunea lansări de carte, cota maximă de interes a înregistrat *Dicționarul teatrelor de păpuși, marionete și animație din România*, redactat de un colectiv coordonat de Cristian Pepino. Juriul (Mircea Ghițulescu – președinte, Bianca Aburel, Mihaela Cristea, Maria Mierluț, Ion Cocora – membri) a acordat următoarele premii: Marele premiu: *Croitorașul cel viteaz*, Teatrul „Gulliver" din Galați; Premiul pentru regie: Irina Niculescu pentru *Pasărea de foc* de la Teatrul „Țăndărică"; Premiul pentru scenografie: Mihai Mădescu pentru decorul și marionetele din *Pasărea de foc* de la Teatrul „Țăndărică"; Premiul pentru interpretare: Aurica Dobrescu și Mihaela Petrariu de la Teatrul „Vasilache" din Botoșani; Premiul pentru debut: Oana Leahu pentru regia spectacolului *Misterioasa aventură* de la Teatrul „Prichindel" din Alba-Iulia. Diploma „Dan Ganea" oferită de teatrul-gazdă i-a revenit lui Daniel Stanciu pentru regia spectacolului *Vasilache, Mărioara și invitații lor.* O prezență distinsă, pe toată perioada festivalului, a fost doamna Margareta Niculescu, noua președintă a Uniunii Internaționale a marionetiștilor (UNIMA) cu sediul la Charleville Mesière, Franța, care a asistat la Adunarea generală de alegeri a Centrului Român UNIMA ce s-a desfășurat la Galați.

(Maria Băcescu)

Margareta NICULESCU

„Nu cred în valorile care se stabilesc prin comparație"

Maria Băcescu: *Doamnă Margareta Niculescu, ați condus multă vreme, de fapt ați creat Teatrul „Țăndărică", ați compus un nucleu competitiv de marionetiști la București în anii '60–'70, reușind să transformați acest teatru într-unul dintre cele mai bune din Europa. Ați putea să faceți o comparație între Teatrul „Țăndărică" lăsat de dumneavoastră și cel de astăzi?*

Margareta Niculescu: Nu cred în valorile care se stabilesc prin comparație. Important este că un teatru își continuă mersul și nu fixează valori în spirit de imobilitate. Cred că Teatrul „Țăndărică" este un teatru semnificativ în peisajul artistic românesc și în lume. Readuce și exprimă valori constante și, totuși, are îndrăzneala reînnoirii, a căutărilor, ceea ce este posibil și pentru că există un grup de păpușari cu har, pasiune și o temeinică personalitate. Este o simbioză interesantă între generațiile care au fost la începuturi, cele ce au urmat și cea de acum, simbioză formată în practica unei școli de teatru.

M.B.: *Ați fost aleasă președinte al Uniunii Internaționale a Marionetiștilor. Cum înțelege UNIMA să sprijine arta teatrului de animație? Ce semnificație atribuiți acestei Uniuni?*

M.N.: UNIMA nu este un organism în afara sau în paralel cu teatrul de marionete,

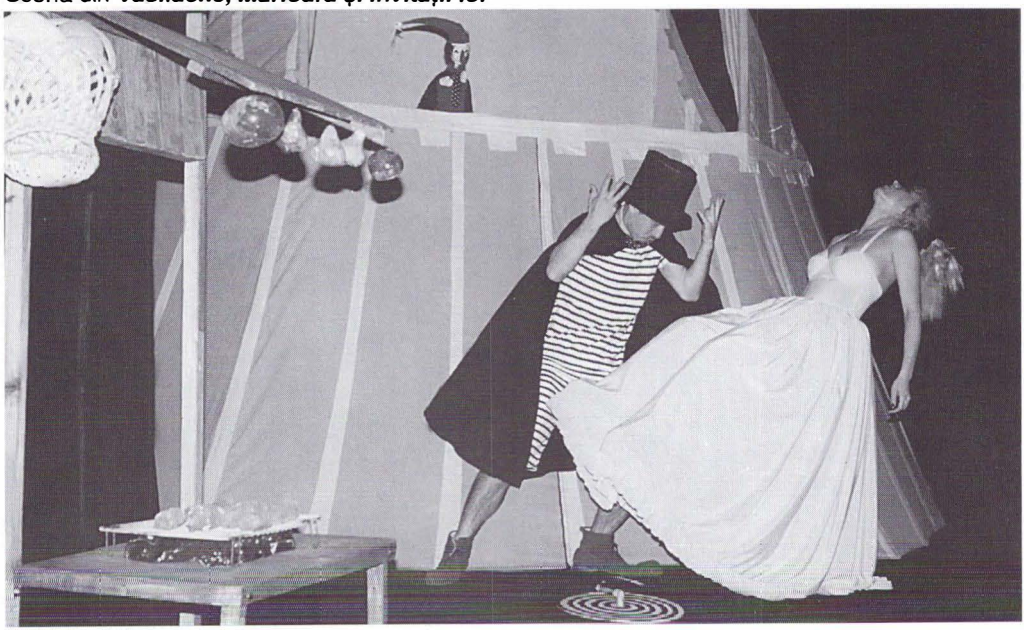
instituții, creată în 1929 la Praga. Printre țările care au contribuit la înființarea ei a fost și România, avându-l ca reprezentant pe Valerian Sesan. Al doilea război mondial i-a perturbat existența. Eu fac parte din generația de după război. În 1957 am fost invitată la Praga de marionetistul Jan Malik pentru a participa la renașterea UNIMA. De atunci au trecut 50 de ani, timp în care UNIMA a devenit mondială și numără mii de membri. Azi, se sprijină pe existența a 60 de centre naționale înființate în Europa și pe alte continente. Faptul că am fost aleasă președinte e un stimulent și o plăcere, dar și un motiv să rămân un om activ în viața teatrală românească. Este un alt tip de activitate care poate fi interesantă, dacă ești inspirat și știi să inventezi sensul acestei asociații.

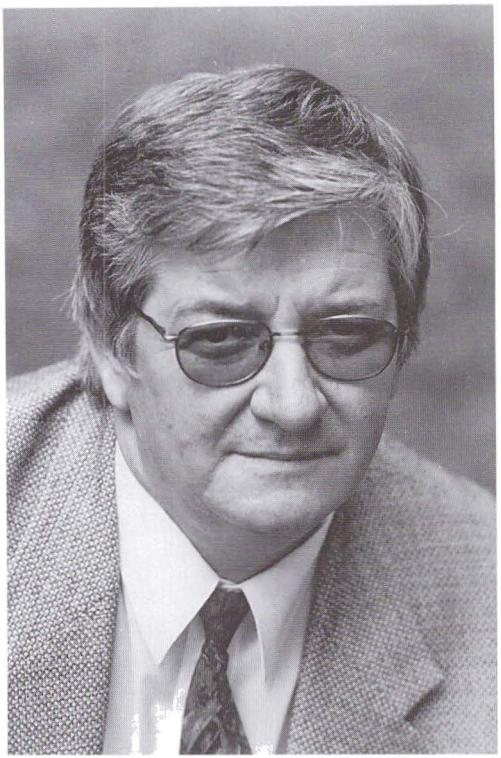
M.B.: *Putem spera că veți monta și în țară?*

M.N.: Mă tentează să reiau această activitate. Am montat de curând în Spania, la Sevilla, *Capul de dragon* al lui Ramón del Valle-Inclán cu o trupă tânără. Premiera s-a bucurat de o bună primire din partea publicului. Un răspuns afirmativ a fost și formarea unui atelier de dramaturgie în Spania. Repet, această nouă perspectivă mă tentează, dar o privesc cu emoție din cauza dorinței de reușită care m-a animat totdeauna. Cred că pot găsi bucuria și răspunsul la această emoție și la noi. Mă bucur că sunt prezentă la un festival românesc, ceea ce nu înseamnă că nu aș pleda pentru deschiderea lui internațională. Schimbul de culturi a devenit acum indispensabil în toate domeniile artei. Mă bucur să-i întâlnesc pe foștii colegi, să regăsesc lumea în care am început, lumea teatrului de păpuși care este încă activă, și că particip la realizările tinerilor. Sper că activitatea mea de președinte al UNIMA să deschidă perspectiva ca sediul UNIMA să se mute în țara noastră. Mă bucur că ne regăsim...

Maria BĂCESCU

Scenă din ***Vasilache, Mărioara și invitații lor***





Titus JUCOV

Să preluăm de la copii credința în joc...

Alina Mang: *Cum s-a născut, la Chișinău, ideea Galei Internaționale a Teatrelor de Păpuși "Licurici'55"?*

Titus Jucov (directorul festivalului): În primul rând, ea se datorează existenței păpușarilor și lumii lor aparte: plină de copii, și de basme. Cea dintâi ediție a avut loc cu cinci ani în urmă și iată că acum suntem la ediția a II-a a Galei. Noi o considerăm drept un *popas* la aniversarea noastră, căci "Licurici'55" înseamnă cincizeci și cinci de ani de când există acest teatru, aflat într-o continuă mișcare și caracterizat de o frumoasă colaborare între generații. Pentru noi, pentru Teatrul "Licurici", ea reprezintă un bilanț al activității din timpul celor cinci ani, o dare de seamă față de colegii cu care colaborăm. Fie că ne-au invitat la festivalurile organizate de ei, cum ar fi teatrele din Galați și Botoșani, fie că există un schimb cultural continuu: noi am montat la Târgu-Mureș și ei au montat aici, la noi, același fiind și cazul teatrului din Arad, al celor din Hmelnițki și Simferopol (Ucraina) etc., suntem bucuroși să-i avem alături la această sărbătoare a noastră.

A.M.: *Ce ne puteți spune despre invitații dumneavoastră?*

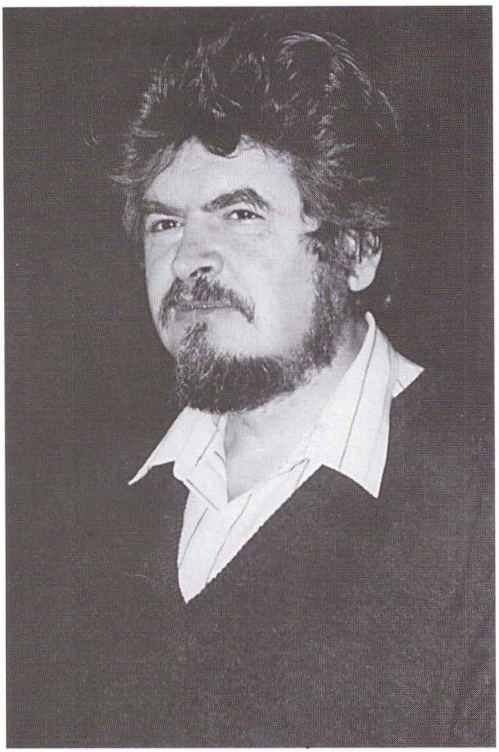
T.J.: În acest an am avut o participare mai bogată. Au fost prezente trupe din șapte țări: Germania, Letonia, Rusia, Moldova, Turcia, Ucraina, România. Ne mândrim că a făcut parte din festival spectacolul tradițional de păpuși *karagöz* din Turcia, sau cel al Teatrului Laku Paka din Germania. Teatrul "Ognivo" din Moscova, condus de Stanislav Jeleskin, este unul dintre cele mai bune din Federația Rusă și a adus la această ediție un spectacol original (*Cățelul lunii*) cu decorul semnat de V. Mazuras, unul dintre scenografii foarte cunoscuți ai teatrului de păpuși. Apoi, teatrul din Simferopol (Ucraina) a prezentat un spectacol (*Măgarul și steaua*) de asemenea cu o scenografie deosebită a Irinei Uvarova. Alături de acestea au mai fost invitate trupele teatrelor din Hmelnițki (Ucraina), din Riga (Letonia) și cinci reprezentanți ai României: Arad (*Rățușca cea urâtă*), Botoșani (*Asmodée sau diavolul șchiop*), Brașov (*Povești trăsnite pe scări sucite*), Galați (*Gulliver în Țara Liliput*), Iași (*Păcală*). Eu consider că teatrul de păpuși din România este astăzi la un nivel profesionist, de la care învățăm, dar poate că și ei învață câte ceva de la noi.

A.M.: *A existat o selecție a spectacolelor incluse în program?*
T.J.: Sigur că da. Mai întâi au fost selectate teatrele care vor participa, iar apoi spectacolele, care, înainte de a fi invitate, au fost văzute de mine. Am luat acest lucru în serios pentru că vreau ca Gala să ne onoreze și pe noi, dar și pe spectatorii noștri. Ei trebuie să vadă, din teatrele cu care colaborăm, producțiile cele mai importante.
Ceea ce m-a interesat, în special, a fost să-i convingem pe spectatori și pe critici că mijloacele de expresie ale teatrului de păpuși sunt nemărginite... De aceea, s-au putut vedea la această Gală omul-mască, păpușa pe mână, pe tijă, spectacole tradiționale jucate la paravan, dar, mai ales, s-a insistat pe relația actor–păpușă. Caracteristica principală a acestui gen de teatru rămâne diversitatea, fie la nivelul imaginii, formei, sau al percepției.
A.M.: *Ce părere aveți despre teatrul de păpuși de astăzi?*
T.J.: Astăzi trebuie avut în vedere, atunci când se montează un spectacol, acea vârstă a copilăriei căreia i se adresează, căci copilăria are vârste diferite. Orice spectacol de teatru de păpuși trebuie să aibă un al doilea plan: în sală e prezent și copilul, dar și omul vârstnic, iar spectacolul trebuie să prezinte interes pentru amândoi. Dacă vorbim despre lucrul la montarea propriu-zisă, sunt trei elemente pe care aceasta se bazează: dramaturgia, componenta artistică și atmosfera sănătoasă de creație. Când unul lipsește, se exclude șansa unei reușite, iar fără atmosferă sănătoasă e imposibil de creat un spectacol. Aceasta este credința mea. Eu cred în noile tendințe ale teatrului de păpuși. Orice spectacol e o căutare de noi mijloace de expresie. Noi ducem mai departe arta Margaretei Niculescu (România), a lui Serghei Obrazțov (Rusia), a maestrului Roser (Germania), ne-am îmbogățit de la ei. Dar pentru a mai face un pas există o singură condiție: în fiecare spectacol să fie inventat ceva nou. Fără aceasta se pierde premisa unui teatru viu. Din cele aproape douăzeci de spectacole incluse în Gală, nu toate, dar câteva cred că au această premisă a noului.
A.M.: *Dacă ar fi să comparăm cele două ediții, cum vi se pare aceasta?*
T.J.: În primul rând, această a doua ediție are invitate teatre noi. În al doilea rând, consider că nivelul spectacolelor este mult mai ridicat, iar în al treilea rând, Teatrul "Licurici" – după o muncă de cinci ani – a prezentat la această ediție șase spectacole, selectate din cele montate în toată această perioadă. La patru dintre ele regia o semnez eu (*Papagalul pai*, *Prin poveste rostogol*, *Cu oalele sparte*, *Făt-Frumos din Lacrimă*); *Ascultă clopoțelul din inima mea* e în regia lui Valeri Volihovski, actualul președinte al Centrului Național UNIMA din Rusia și un spectacol de Boris Azarov: *Arlechino*. Toate aduc diversitate în estetica artei păpușărești, diversitate cu care mă mândresc.
A.M.: *Cu ce gânduri porniți spre viitor?*
T.J.: Să credem întotdeauna că va exista mâine. Să preluăm de la copii credința pe care o au în jocul lor; căci doar aceasta, alături de dorința de a trăi, îți dă puterea de a exista astăzi. Despre ediția următoare? Teatrele cu care colaborăm vor fi prezente și la "Licurici'60", dar cred că vom avea și alți invitați. La "Licurici" doresc să vină noi regizori, să cunoaștem activitatea altor teatre, să avem noi spectacole, cât mai originale. Eu cred în acest viitor...

Alina MANG

Valentin DOBRESCU

„E mai greu să transmiți idei, trăiri, simțiri prin intermediul unui obiect"



Costin Manoliu: *Cum ați descoperit arta actorului-păpușar?*

Valentin Dobrescu: Tatăl meu, Tache Dobrescu, a fost pictor-scenograf la Teatrul „Vasilache" din Botoșani și o perioadă directorul teatrului, ca mine acum. Am crescut în teatru, am învățat această artă a mânuirii păpușilor și marionetelor și, în 1973, am fost angajat la Teatrul „Vasilache" ca actor-păpușar. Această profesie am învățat-o permanent de la colegi și, de asemenea, prin centrele de perfecționare, unde am întâlnit actori-păpușari foarte valoroși, din întreaga țară, am întâlnit oameni de cultură, critici de teatru, care ne-au ajutat să înțelegem mai bine arta noastră.

C.M.: *Care este diferența structurală, psihologică dintre actorul de teatru dramatic și cel de teatru de păpuși?*

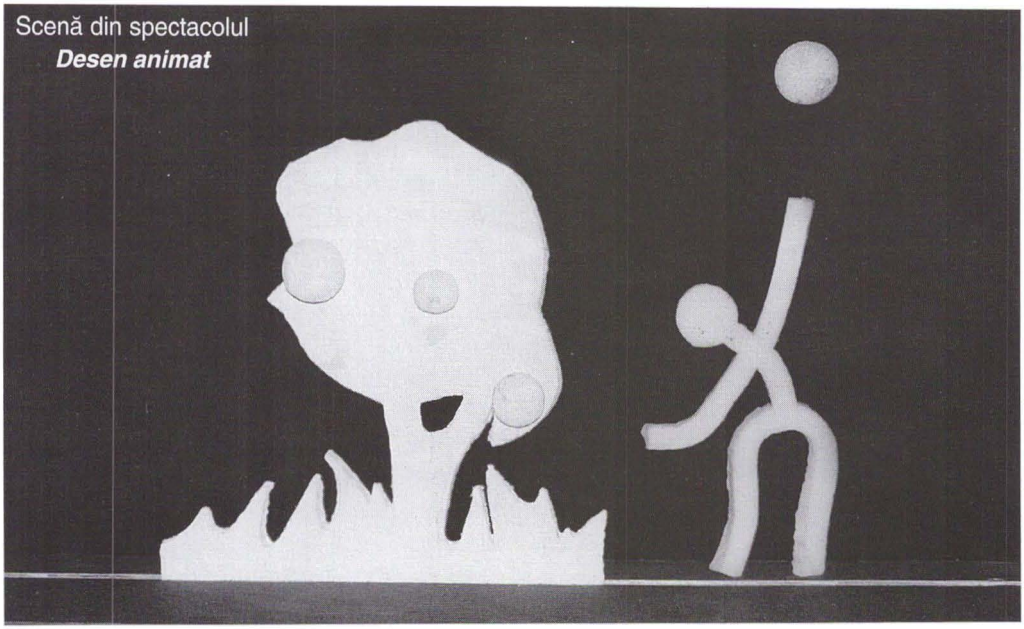
V.D.: Sunt două genuri de artă complet diferite. Toți cei care concură la realizarea unui spectacol în teatrul de păpuși – actori, regizori, scenografi, luminiști, sunetiști – trebuie să fie specializați în teatrul de păpuși. Între actorii celor două genuri, diferența e enormă. Psihic trebuie să fie altfel construiți. Actorul-păpușar trebuie să fie un altruist. El rămâne un anonim. Tot sufletul său, toată dragostea sa, sunt transmise prin intermediul unui obiect. Există spectacole în care actorul e la vedere alături de păpușă. Nu sunt contra lor. Nu sunt însă de acord ca păpușa să devină recuzită în mâna actorului. Atunci păpușa este moartă și actorul-păpușar devine un nespecialist în teatrul dramatic, așa cum este actorul de teatru dramatic în teatrul de păpuși.

C.M.: *Nu e frustrant acel anonimat în spatele păpușii, al marionetei?*

V.D.: Ca actor nu am simțit niciodată o astfel de frustrare. Dacă iubește această artă, în timpul spectacolului actorul-păpușar se identifică, se contopește cu păpușa, prin care toate sentimentele sale sunt transmise spectatorului. E mai greu să transmiți idei, trăiri, simțiri prin intermediul unui obiect. Dacă reușești, satisfacția este enormă.

C.M.: *Cum ați făcut pasul spre regia spectacolelor de teatru de păpuși?*
V.D.: Am lucrat cu foarte mulți regizori și, la un moment dat, am simțit chemarea de a face și eu spectacole. Altfel decât cele făcute de cei cu care am lucrat. Am început spectacole în stilul tradițional, cu păpușa la paravan: *Scufița roșie*, *Muzicanții din Bremen*. Am fost nemulțumit. Mi se părea că nu dă posibilitate actorului să se exprime lejer. Păpușa era foarte limitată. De aceea, am luat marioneta, i-am tăiat ațele și am trecut actorul în spatele ei. Am renunțat și la tijă, la sfori și am făcut o marionetă care să fie mânuită din spate, să fie pe masă. Am văzut că acest gen de marionetă are foarte multe posibilități de expresie. E mai atractiv pentru spectatori să vadă omul întreg, să vadă mișcarea păpușii și a omului. Am început să creez recitaluri, cum a fost *Pianistul*, *Adam și Eva*, *Podul cu păpuși*, foarte bine primite în țară și în străinătate. După aceea am continuat să perfecționez genul acesta cu păpușa pe masă. Pentru spectacolul *Aventurile lui Chiț*, am realizat o marionetă care se mânuiește cu doar două sârmulițe: o balerină. Am făcut apoi marionete care se mânuiesc de către trei persoane, de două persoane. Acest gen dă posibilitatea actorilor și regizorului să inventeze permanent.
C.M.: *În cadrul festivalului de artă neconvențională „La strada" de la Sibiu, am văzut un excelent spectacol semnat Valentin Dobrescu: „Asmodée sau diavolul șchiop". Textul acestui spectacol, scris de dumneavoastră, funcționează pe mai multe paliere de receptare. Unul pentru copii, un altul pentru adulți.*
V.D.: Am fost inspirat de prima parte a textului scris de Lesage: întâlnirea dintre diavol și student. Apoi am inventat toate acele călătorii prin întreaga lume. În momentul de față sunt puține texte noi, care să fie mai aproape de gustul publicului din ziua de azi. Copiii care vin la teatrul nostru sunt de obicei însoțiți de adulți, fie de cadre didactice, fie de părinți sau bunici. Spectacolele de păpuși se adresează, în primul rând, copiilor. Dacă adultul vine și se plictisește în sală, nu-l va mai aduce pe copil a doua oară. De aceea, am vrut să realizez un spectacol care să capteze atât atenția copiilor cât și a adulților. Copilul să aibă partea lui de educație, în timp ce adultul să fie atras de anumite idei, mesaje ale textului pe care, poate, copilul nu le pricepe. Acest spectacol, care aparent se adresează tinerilor și publicului matur, a fost excelent receptat de copii cu vârste de la 3 la 5 ani. Cred că așa trebuie concepute spectacolele cu marionete și păpuși!
C.M.: *Care au fost realizările Teatrului „Vasilache" din Botoșani în ultimul an?*
V.D.: În stagiunea precedentă, am fost în Croația, la Rjeka, cu recitalul *Adam și Eva*. Anul acesta, la Chișinău, cu *Aventurile lui Chiț*, am luat Premiul I. Cu spectacolul *Asmodée sau diavolul șchiop* am participat la Festivalul „Ion Creangă" de la Bacău, unde am obținut *Marele Premiu* și *Premiul pentru interpretare masculină*, pe care l-a primit Cristinel Onofrei. Cu același spectacol am fost la Festivalul „La strada" (Sibiu). În luna octombrie, la Botoșani, am organizat ce-a de-a 7-a ediție a *Galei Internaționale a Recitalurilor Păpușărești*, cu o participare prestigioasă.
C.M.: *Care e partea cea mai fascinantă pentru cel care trăiește din interior teatrul de păpuși?*
V.D.: Totul e fascinant în această artă. Teatrul de păpuși înseamnă iluzie, vrajă, miraj. Rămâne doar ca noi să le creăm.

Costin MANOLIU



Scenă din spectacolul
Desen animat

Carmen STANCIU

Imaginea scenică este tocmai prezența vie a actorului

Între artele spectacolului, Teatrul de Păpuși (mai corect definit drept "teatru de animație") este un spațiu marcat de o "incertitudine esențială" ce exploatează la maxim capacitatea noastră – artiști sau spectatori – de a ne autoiluziona. Un spațiu infinit în care fenomenele se întrepătrund, în care legile fizicii au o valabilitate relativă și sistemele de referință devin cvasiinoperante în care guvernează un singur simbol (emotiv-transcendent): păpușa.

În teatrul de păpuși, actul creator coincide cu însuși personajul creat-o "ființă" dual, cu viață proprie, ce depășește limitele impuse de artist, o ființă autonomă, mereu și mereu recreată în colaborare cu spectatorul. Și totuși, iluzia scenică este tocmai prezența vie a artistului păpușar. El e cel care "injectează" materia potențială – obiectul animat – cu energie; miracolul comunicării se produce doar prin mâinile, prin corpul "injectorului".

La Botoșani se organizează, din doi în doi ani, o Gală dedicată tocmai lor, celor care au ales "anonimatul", care au hotărât să rămână în întunericul scenei sau în spatele paravanului. Teatrul "Vasilache" a invitat la *Gala Internațională a Recitalurilor Păpușărești* (a șaptea ediție) opt companii teatrale din România, Republica Moldova și Ucraina. Chiar dacă nu toate spectacolele prezentate s-au circumscris ideii de recital, am putut constata – fără excepție! – că artiștii din acest domeniu simt

o nestăvilită nevoie de a se exprima. În fapt, spectacolele-recital prezente la Botoșani au re-compus istoria evolutivă a genului. De la teatru popular, ca în *Vasilache și Mărioara* realizat de Daniel Stanciu la Teatrul "Gulliver" din Galați sau *Vertep*, un minunat one-man-show construit pe tema clasică a Irozilor, interpret și regizor Volodimir Zavalnjuk (totodată și director al Teatrului "Un singur actor" din Kiev), până la încercări de plasare a spectacolelor într-o zonă de contact a artelor, ce îmbină tehnica animației cu muzica, dansul sau pantomima: *Contraste* (realizat și interpretat de Alla Bogdan și Nicolae Poghirc – Teatrul "Colibri" din Craiova), *Fantezii pe teme de Jazz* (regia Marius Rogojinski – Teatrul "Vasilache" din Botoșani) sau *Fetița cu chibrituri* (cu Diana Boboc – Teatrul de Păpuși din Timișoara). Celelalte reprezentații au confirmat faptul că majoritatea teatrelor de păpuși din România (de dincolo și dincoace de Prut) preferă montările realizate într-o manieră realistă, bazate pe o poveste clară, cu păpuși frumos colorate, formulă care oferă copiilor și interpreților, deopotrivă, o bucurie simplă și directă – *Aventurile unui cățeluș* (regia Alezandru Melniciuc – Teatrul Municipal de Păpuși din Chișinău), *Degețica* (regia Laurențiu Budan – Teatrul de Animație "Vasile Alecsandri" din Bacău), *Regina fulgilor de nea* (după "Crăiasa zăpezii", regia Victor Ștefaniuc – Teatrul "Guguță" din Chișinău). Mai aproape de ideea de recital, *Sufletul* (regia și interpretarea Valeriu Josan, scenografia Angela Josan – Teatrul de Marionete din Chișinău) a prilejuit publicului întâlnirea cu o serie de "numere consacrate" ale teatrului de păpuși (*balerina, muzicantul, dansatoarele*) reunite de ideea generoasă a "transferului de viață" de la artistul-mânuilor la marionetă.

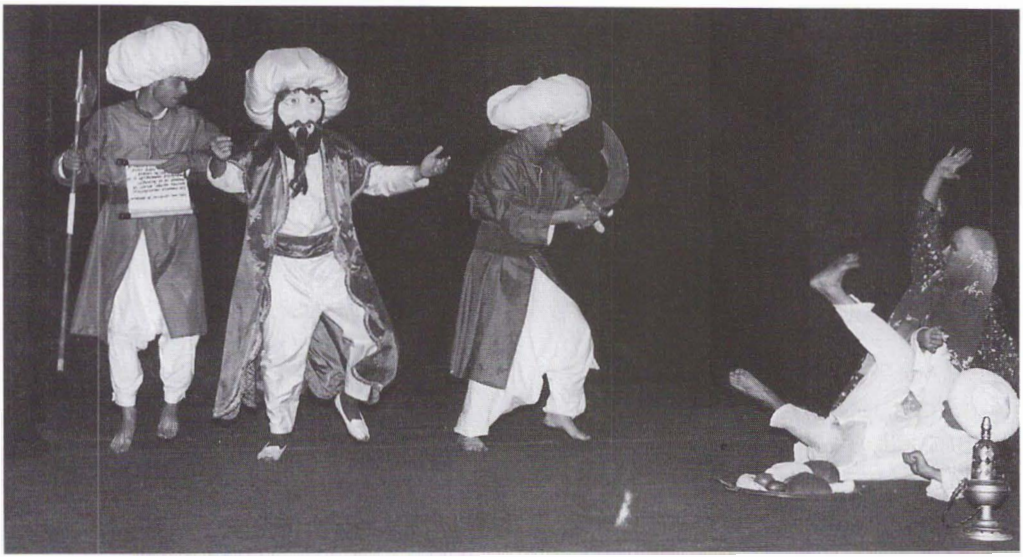
Spectacolul *Desen animat* a demonstrat încă o dată că la Teatrul "Vasilache" din Botoșani se întâmplă lucruri importante, că aici există, azi, cea mai bună trupă de păpușari de la noi. Fantezia, sensibilitatea și mai ales mânuirea aproape de perfecțiune demonstrate de interpreți – Mihaela Petrariu, Aurica Dobrescu și Cristinel Onofrei au adus acestui recital Marele Premiu al Festivalului. E drept, au fost patru laureați, celor trei artiști alăturându-se regizorul. Valentin Dobrescu se află, neîndoios, la un apogeu al carierei sale. Inventator de tâlcuri și jocuri minunate, el își păstrează de la un spectacol la altul tinerețea spiritului și un debordant simț al umorului. Iar *Desen*-ul său *animat* mi-a amintit, nu numai prin titlu, ci și prin *orizonturile* deschise de celebrul *Omuleț* al lui Gopo.

S-au bucurat de premiile înmânate de președintele juriului, Brândușa Zaița Silvestru (aflată "acasă" atât în Teatrul de Păpuși cât și în Botoșani, locul unde s-a născut), și Volodimir Zavalnjuk (*Premiul I* pentru *Vertep*, un spectacol-bijuterie ce ne-a umplut inimile de bucuria sărbătorii de Crăciun), Natalia Ostantinko, o tânără și talentată actriță din Chișinău (*Premiul al II-lea*, pentru rolul din *Aventurile unui cățeluș*), Valeriu Jasoan (*Premiul "Tache Dobrescu"* pentru recitalul *Sufletul*) și Cristinel Onofrei (un *Premiu Special al Juriului* ce și-a dorit să marcheze arta acestui excelent marionetist).

Am părăsit Teatrul de Păpuși "Vasilache" din Botoșani cu sentimentul că în clădirea micuță, pierdută pe o stradă ce mai păstrează amintirea târgului bogat și cosmopolit de altă dată, s-a petrecut ceva frumos și important, că am lăsat în urmă ceva *viu*, – poate o inimă care bate pentru artiștii-păpușari și pentru arta lor întru bucuria noastră.

Irina IONESCU

Frumos, simplu, esențial



În lumea păpușilor românești, Cristian Pepino este garantul calității. Știe – ca nimeni altul – să decupeze, să povestească, să modeleze și să coloreze fără să încarce sau să întunece inutil. Nu plictisește niciodată. Are simțul măsurii. Își construiește echilibrat spectacolele. Intuiește perfect, grație unui talent deosebit, ce și cât să combine. A învățat, în urma bogatei sale experiențe scenice, când să insiste asupra unui element și unde să se oprească. Selectează, prelucrează și prezintă cele mai interesante istorii, cele mai frumoase imagini. Lucrează profesionist, cu echipe bine alese, nelăsând nimic la voia întâmplării. Și-a creat un stil pe care nu ai cum să nu-l recunoști prin liniile lui clare și perfect conturate. Nu te lasă să pleci de la teatru fără un sentiment de admirație sau... de invidie. Ambele foarte puternice, însă. *Lampa lui Aladin,* cea mai recentă premieră a sa, nu face excepție. Componentele tradiționalului – deja – stil Pepino pot fi detectate cu ușurință și aici, fără ca acest lucru să împiedice în vreun fel construcția firească a spectacolului. Actorii, păpușile uriașe, micile obiecte de recuzită, costumele, ritmurile orientale, comicul de situație își joacă fiecare rolul tălmăcind împreună povestea fantastică (putea fi altfel?!) a Șeherezadei. Nimic în plus, nimic care să dăuneze armoniei.

Păcat că fotografia alăturată, ce ne-a fost pusă la dispoziție de secretariatul literar al Teatrului de păpuși și marionete "Ciufulici" din Ploiești, nu este la fel de expresivă.

Teatrul de păpuși și marionete "Ciufulici" Ploiești – Lampa lui Aladin. **Regia: Cristian Pepino. Scenografia: Cristina Pepino. Muzica: Vasile Mihăilă. Distribuția: Nelu Neagoe, Lucian Orbean, Carmen Bogdan, Ana-Maria Premac, Mircea Cârlig, Cătălina Radu, Marian Ogescu, Mihai Androne, Paul Niculae.**
Data premierei: 5 octombrie 2000.

DIN VEAC

Daniela GHEORGHE

Comedia românească și femeile ei enciclopedice

Dacă în alte țări apariția teatrului cult a precedat închegarea națiunii și a statului modern, la noi cele două fenomene coincid într-un paralelism care a avut consecințe însemnate pentru creația dramatică în general și pentru comediografie în particular. Repertoriul destinat tinerelor trupe actoricești se alcătuiește ca răspuns la o urgență culturală, în timp ce preocuparea pentru calitate trece pe planul secund. Alecsandri și Caragiale rămân singurii creatori de comedie în adevăratul înțeles al cuvântului. Precursorii și contemporanii lor (mulți dintre ei dramaturgi "de ocazie") ne-au lăsat, cu câteva excepții, lucrări modeste.

La prima vedere, situatia se explică prin dificultățile inerente oricărui început. Dar, în realitate, lucrurile nu stau tocmai așa. Absența unei tradiții proprii solide nu a împiedicat câtuși de puțin apariția lui Caragiale, după cum în destule alte scrieri de gen putem observa, printre stângăcii, semnele talentului și ale unui meșteșug dramatic pe care autorii încep să-l deprindă. Caracterul facil și adesea conjunctural al majorității producțiilor comice din secolul trecut nu poate fi pus, deci, exclusiv pe seama lipsei de experiență ori înzestrare a celor ce și-au exersat condeiul în domeniu. Există, însă o cauză mai adâncă, decurgând din însuși climatul epocii. După dezagregarea regimului fanariot, și mai ales după Tratatul de la Adrianopole din 1829 (care scotea Principatele de sub monopolul comercial turcesc și croia făgaș economiei capitaliste), ritmul istoriei se accelerează treptat în deceniile următoare. Mișcarea pașoptistă, introducerea regimului constituțional și Unirea, crearea așezămintelor burgheze, obținerea Independenței, proclamarea regatului României sunt tot atâtea etape în tentativa recuperării unei întârzieri de secole. Mediul citadin, și îndeosebi orașele mari, suferă transformări importante. Sunt împrumutate, cu mai mult sau mai puțin succes, formele civilizației occidentale. Peisajul social (până nu de mult centrat în jurul binomului boier-țăran) se diversifică. Idei noi agită spiritele. Politica nu se mai face la un nivel inaccesibil cetățeanului de rând; jurnalele îi deschid o fereastră de la care poate urmări cum merg treburile în stat.

Într-un asemenea context, *comediografia va fi, în bună măsură, rezultatul impresiei puternice pe care o provoacă dinamica înnoirilor.* Autorii sunt interesați mai degrabă să capteze prompt ecourile lumii de dincolo de scenă, fie și cu mijloace naive, decât să-și perfecționeze arta: "teatrul" vieții contemporane este suficient de însuflețit pentru a fi

Maria CIUCURESCU
în *Veta* din
O noapte furtunoasă

transferat *tale quale* pe scenă, în laturile lui rizibile. Cum scria Matei Millo într-un articol publicat în "Românul", în 1874, aluziile pline de "sare și piper" la actualitate puteau asigura mai ușor succesul unei piese decât calibrul ei literar. Însăși capodopera comediei românești, *O scrisoare pierdută*, pornește în fond de la o realitate punctuală: alegerile pentru corpul legiuitor însărcinat, în 1884, cu revizuirea Constituției. Evident, geniul lui Caragiale a ridicat piesa în planul clasicității perene, iar momentul politic din care se inspiră nu va mai conta pentru spectatorii din generațiile următoare; pentru istoricul de teatru, însă, raportul ei strâns cu evenimentele la zi este simptomatic.

În mai toate cazurile, autorii și publicul sunt, împreună, prizonierii psihologici ai momentului și se lasă fascinați de pitorescul unei lumi în plină prefacere. *Niciodată legătura dintre teatrul comic și societate nu a fost atât de viguroasă, directă, vizibilă.* Producțiile de gen semnate de C. Facca, Heliade, C. Bălăcescu, Gh. Asachi, I. Dimitrescu-Movileanu, M. Kogălniceanu, G. Baronzi, C. Negruzzi, Matei Millo, frații Caragiali, G. Sion, Iacob Negruzzi, Iosif Vulcan ș.a. pot să fie mai mult sau mai puțin stângace, dar ne farmecă, în schimb, prin prospețimea observației, prin surprinderea unei lumi ce se trezea la luminile civilizației. Puse cap la cap, ele alcătuiesc o anexă *sui-generis* a istoriei politice și sociale, o fidelă cronică umoristică a timpurilor.

În acest "documentar" satiric al epocii, compus atât din texte originale, cât și din adaptări, personajele feminine ocupă un loc aparte. Lucrul este lesne de înțeles, întrucât femeile s-au integrat mai repede și mai entuziast decât bărbații în procesul europenizării, cel puțin în privința formelor exterioare. Ele sunt primele care leapădă veșmântul oriental, năzuiesc să se emancipeze, impulsionează cizelarea moravurilor – devenind astfel aprige adversare ale vechilor obiceiuri. Fenomenul este acompaniat însă și de excese; femeia ajunge una dintre țintele preferate ale autorului comic fiindcă vrea distracții mai variate, toalete mai elegante, locuințe mai luxoase. Bovarismul latent al sufletului feminin, stimulat și de lecturi romanțioase, le face pe eroine să sesizeze rapid posibilitățile pe care le deschide o lume făurită după tipar occidental. Strălucirea vieții mondene, călătoriile, aventura – iată țelul acestor personaje, care, în mod previzibil, vor fi sancționate pentru discrepanța dintre ceea ce sunt și ceea ce aspiră să fie – sau să pară. Vedem, astfel, că așa-zisul rafinament nu este decât o maimuțărire stridentă a modei apusene, că pretențiile depășesc mult bagajul cultural și resursele bănești ale eroinelor. Dar mai vedem și ceea ce autorul comic nu putea să vadă prea limpede, în epocă: *un indiciu de emancipare, nu numai a femeii, dar și a categoriei din care face parte, un indiciu al mutațiilor sociale și al modernizării ce vor deveni manifeste spre sfârșit de secol, cel puțin în mediul orășenesc.*

Germenii noului stil de viață încolțesc, timid, încă din primele decenii ale veacului. În comedioara în versuri *Amoriul și toate harurile*, Costache Conachi se plânge că, în timpul ocupației dintre 1806–1812, femeile se plimbă toată ziua pe ulițele Iașiului cu "butca", pentru a fi admirate de ofițeri ruși; ele sunt "foarte împodobite" și poartă "corsetă". Dar răspândirea modei și obiceiurilor apusene ia oarecare amploare abia după 1830, fiind

salutată de unii și iritându-i teribil pe alții. Dintre ultimii face parte și Costache Facca; el scrie în 1833 *Comodia vremii sau Franțuzitele*, în care două demoazele cu "educație", se îmbracă după ultimele jurnale de modă pariziene, știu să danseze cadrilul și practică în saloane "de peti je inosan". Antibonjurist convins, Facca apelează la șarja apăsată: eroinele lui nu sunt decât niște fandosite, care agresează bunul-simț cu limbajul lor saturat de franțuzisme și manierele lor caraghioase. La Costache Caragiali ciocnirile dintre vechi și nou îmbracă forme vehemente. Două dintre piesele actorului-dramaturg (*Îngâmfata plăpămăreasă sau Cucoană sunt* –1846 și *O soaré la mahala sau Amestec de dorințe* – 1847) ne introduc în mediul breslașilor și al micii burghezii bucureștene. Ambele piese susțin că fiecare ins are utilitatea lui socială și demnitatea lui; prin urmare, toți oamenii trebuie să fie egali – o idee des vehiculată în anii premergători revoluției pașoptiste. În același timp însă, Costache Caragiali dezaprobă cu tărie faptul că păturile mijlocii prind și ele, încet-încet, gustul seratelor, al balurilor, al lecturii. Firește, inițiatoarele unor asemenea "nocive" schimbări nu pot fi decât personajele feminine. În *Îngâmfata plăpămăreasă*, Ancuța va fi ridiculizată pentru că își dă aere de cucoană, își face salon, vrea să se plimbe la șosea; nevinovata dorință de a asista la o "seară de luminații" îl determină pe stăpânul casei să-i administreze o severă corecție corporală. Este blamat și faptul că Ancuța îi angajase un dascăl nepoatei, pentru a o învăța *să citească.* În *O soaré la mahala*, Mândica intră în conflict cu soțul ei Anastase fiindcă acesta, om de modă veche, nu-i tolerează ambițiile mondene. Mândica își vrea bărbatul "mai delicat", și nu "sălbatec, mojicos, grosolan"; ea organizează serate unde se joacă gajuri, "un joc atât de noblu și care acum e de bonton". În replică, Anastase ține discursuri moralizatoare și pune capăt "mascaralâcurilor" care i-au invadat căminul. Că "îngâmfata plăpămăreasă" e cât pe ce să-și arunce nepoata în brațele unui fante de mahala și că Mândica ajunge la un pas de adulter – acestea sunt amănunte care țin de intrigă. Pentru noi, de reținut este altceva: în amândouă piesele, pledoaria pentru egalitatea cetățenilor, concept fundamental în statul modern, este dublată de o aspră critică la adresa imitării civilizației occidentale. Asemenea altora, Costache Caragiali nu sesizează că este vorba aici de *două fațete ale aceluiași fenomen.* Cu alte cuvinte, chiar dacă propovăduiește egalitatea, el consideră că fiecare categorie socială trebuie să-și cunoască lungul nasului. Astfel de contradicții, firești într-o epocă deocamdată confuză, se vor estompa spre 1880, când mica burghezie își consolidează statutul. În *O noapte furtunoasă* (1879), nepotul lui Caragiali ne va da o cu totul altă imagine a femeii din clasa de mijloc. Aici, Veta este numită "cucoană", iar termenul și-a pierdut cu totul conotația peiorativă; nu mai puțin, Jupân Dumitrache nutrește o mândrie părintească pentru tânăra lui cumnată Zița și o divorțează fără să stea pe gânduri de "mitocanul" Țircădău, nepotrivit cu o ființă delicată, care a studiat trei ani la pension.

Subtile schimbări de mentalitate se înregistrează însă și între contemporanii lui Costache Caragiali, la jumătate de veac. Chiar dacă tipul femeii moderne, adus pe scenă, este exagerat și ridicol,

chiar dacă intențiile sunt acut satirice, personajele nu mai sunt, neapărat, reprobabile. Ele degajă vitalitate, acționează energic asupra anturajului lor și nu tot ceea ce fac sau spun merită oprobriul. De pildă, Eliza din *O bună educație* (1845) de C. Bălăcescu nu ezită să înfrunte autoritatea paternă și să strice o căsătorie aranjată negustorește; exaltarea Elizei, fiică de mic comerciant și absolventă de pension, se alimentează din senzaționalele aventuri ale literaturii de serie (parodiate cu haz), dar și – cum întrezărim printre rânduri – din nonconformismul generației bonjuriste. La rându-i, postelniceasa Pistimița din *Don Gulică sau Pantofii miraculoși* (1853) de Al. Depărățeanu înfruntă autoritatea soțului. Ea susține că numai în haremurile din Orient soțul este stăpânul soției, pe când "țările noastre s-au civilizat acum". Avidă cititoare, Pistimița îi încurajează pe tineri "să progreseze într-una din științele secolului nostru". Bineînțeles că, pe de altă parte, emancipata postelniceasă toacă banii, îmbrăcându-și familia după modă și decorându-și casa într-un stil a cărui "magnificență" să uimească mahalaua.

În *Muza de la Burdujăni* (1851) de Negruzzi, apare prețioasa ridicolă autohtonă. Cucoana Caliopi este poetă și muzicantă, a înnebunit târgul cu disertațiile sale metafizico-literare, îi plac oamenii de gust și limbajul rafinat. Ca mai toate personajele feminine, din epocă, ea este în pas cu moda și îl sfătuiește pe ruginitul șătrar din vecini să poarte "pantalon elegant", "botine cu glanț" și "un bonjur (haină, *n.n.*) făcut după jurnal". Această obsesie a modei, care le bântuie pe eroinele din comedia vremii, pare rodul purei frivolități. În realitate, ele știu că în timpul lor (mai mult decât în oricare alta) *vestimentația are rolul unui egalizator social*. Spre deosebire de straiele orientale. diferențiate în funcție de categorii, costumul modern putea reduce, măcar aparent, distanța dintre cinurile inferioare și protipendadă în sânul boierimii, sau – după desființarea acesteia – dintre moșier, intelectual, funcționar etc. Cum bine observa Alecu Russo, "între doi oameni cu fraci, pantaloni și pălărie, pas de recunoaște care îi de viță, care îi om nou; educația și pantalonul au astupat șanțurile ce despărță clasele boierești" (*Studie moldovană*, 1851).

De la 1840 și până prin deceniul opt, se va închega în universul comediei un întreg grup de personaje feminine emancipate (sau pretinzându-se astfel), de vârstă și condiție socială diferite. Intră aici: Săftica, spirituala cuconiță dintr-o mahala ieșeană, la curent cu toate "novitalele" și expertă în materie de intrigi galante (*Două femei împotriva unui bărbat* de M. Kogălniceanu); scăpătata Gahița Rosmarinovici, care oftează de dorul străinătății și, în lipsă de altceva, fuge cu un june bonjurist la Iași, ca să revadă "saloanele briliante" din capitală (*Iorgu de la Sadagura* de Alecsandri); Flutureasca, o chivernisită văduvă din Fefelei, care nu se lasă impresionată de bucureștence, afirmând că și în provincie poți întâlni dame "romanțiere", "pline de carte" și amatoare de "soharele" (*Clopoțelul fermecat sau O căsătorie la Otelu Patria din București* de Iorgu Caragiali); tânăra Smărăndița, căreia, spre deosebire de ingenua din scenariul comic tradițional, nu-i pasă cu cine se mărită, câtă vreme soțul o va duce în străinătate, să admire "minunile civilizației" (*Agachi Flutur* de Alecsandri); spătăreasa cu spirit aventuros, care bate drumurile Europei

(*Însurăţeii* de Matei Millo); Zinca din ruinata familie a Optimeştilor, care conduce cu mână fermă campania electorală a bărbatului ei, în speranţa mutării la Bucureşti, unde o aşteaptă "vizite, teatre [...], baluri de bonton" (*Candidat şi deputat* de G. Sion).

Figura care domină această galerie este, incontestabil, Chiriţa. Ea apare pentru prima oară la rampă în 1850, în vodevilul *Chiriţa în Iaşi sau Două fete şi-o neneacă* al lui Alecsandri, iar apoi în *Chiriţa în provinţie* (1852) şi într-o serie de scenete şi cânticele compuse de-a lungul anilor fie tot de Alecsandri, fie de inegalabilul ei interpret, Matei Millo. Cariera personajului se termină (din punct de vedere literar, nu şi scenic) o dată cu piesa *Cucoana Chiriţa la carantină în vagoanele de la Vârciorova*, o însăilare fără nerv scrisă de marele actor la bătrâneţe, prin 1892–1893. Dar, la acea dată, Cucoana Chiriţa Bârzoi ajunsese de mult celebră. Isprăvniceasa între două vârste, plină de ambiţii, caraghioasă, oportunistă, dar debordând de vitalitate, este o figură emblematică pentru epoca marilor schimbări de după 1850. Neobosita eroină învaţă singură franţuzeşte, călăreşte ca o "armazoancă", fumează, flirtează, încearcă să introducă la ţară manierele alese, se duce la Iaşi să-şi mărite fetele în lumea bună, se duce la Paris să-şi dea băiatul la studii, umblă prin străinătate cu paşaport de "baroneasă", frecventează teatrele şi cafenelele, se află la Viena cu prilejul faimoasei Expoziţii ş.a.m.d. Chiriţa nu e, desigur, un *caracter*, ci un personaj schiţat fără multe subtilităţi, dar cu irezistibilă vervă comică; pusă mereu în situaţii noi, ea ne dezvăluie mereu alte faţete şi o uimitoare capacitate de adaptare. Eroina lui Alecsandri şi Millo devine un mit al teatrului comic din epocă – între altele, şi pentru că întruchipează cu maximă vivacitate tendinţele în vogă. Asemenea multora dintre contemporanii ei, Chiriţa se europenizează rapid şi fără complexe, dar rezultatul este ilar. Din jurul anului 1880 încolo, lucrurile se mai aşază, iar femeia modernă încetează să mai fie ridicolă, dispărând treptat din atenţia comediografilor. Personajele feminine ale lui Caragiale, în afara "republicancei" Miţa Baston, nu sunt tipuri esenţialmente comice, cum nu sunt nici eroinele lui Iacob Negruzzi din *O alegere la Senat* (o bună comedie de moravuri scrisă în 1878, pe nedrept uitată azi) sau ale lui D. Ollănescu-Ascanio (*Fanny*, 1885; *Primul bal*, 1889). Între puţinele excepţii se numără Iosif Vulcan, care, la 1897, ne dă în *Gărgăunii dragostei* portretul caricaturizat al sufragetei. Până îşi găseşte soţul potrivit, Olimpia vrea să ajungă în fruntea mişcării feministe din urbe şi face exerciţii de oratorie în stil caţavencian; ea tună împotriva "tiraniei" bărbaţilor, denunţă "suferinţele secolilor" şi cere cluburi pentru femei, neuitând să pomenească de "vocea timpului", de "civilizaţie" şi, bineînţeles, de Europa care stă cu ochii pe noi.

Trebuie spus însă că pe *ardeleanul* Iosif Vulcan, pentru care prioritar era obiectivul emancipării naţionale, îl uimiseră totdeauna agitaţia, controversele politice aprinse, înnoirile bulversante din regat (cum vedem şi dintr-o mai veche farsă a lui, *Alb sau roşu?*, jucată în 1872). Femeia-sufragetă face parte, şi ea, din atari ciudăţenii. În rest, în producţia de gen din ultimii 20–25 de ani ai secolului trecut, satira se va focaliza cu precădere asupra personajelor masculine, preluându-se astfel una dintre vechile tradiţii ale comediei europene.

B·A·R II 104657

CHIRITZA

LA

EXPOSITIA

DE LA

VIENA

POVESTIRE HUMORISTICA CU CANTECE

COMPUSA DE

MATEIU MILLO

Artistŭ dramaticŭ

BIBLIOTHECA ACADEMIEI ROMÂNE

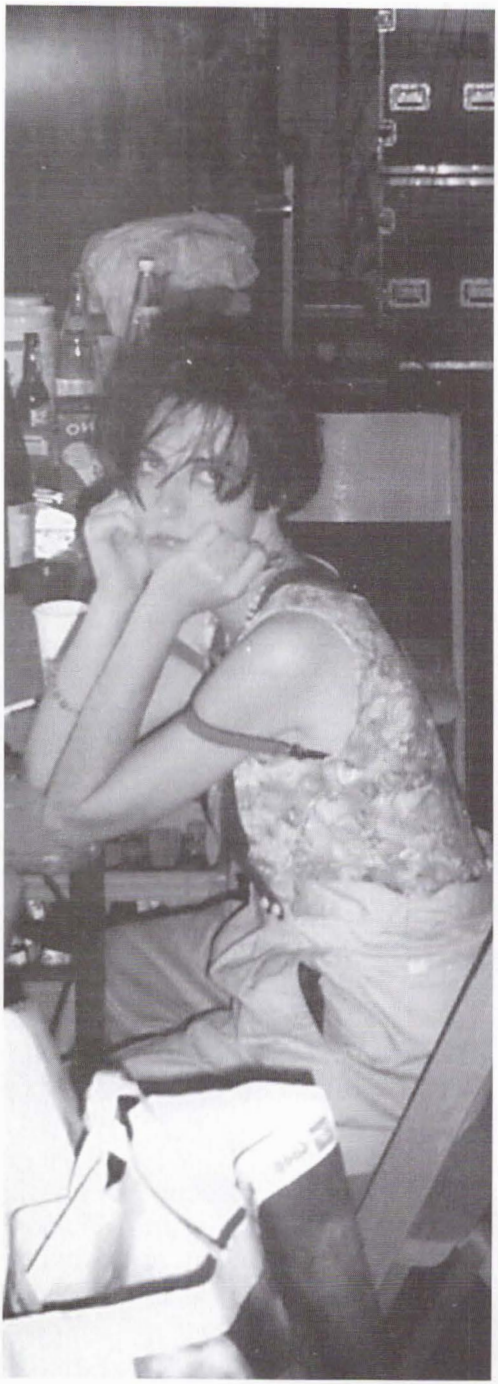
Reproducerea și representarea pe scenă în parte saŭ în total, suntŭ oprite, fără voia autorului.

BUCURESCI
TYPOGRAFIA CURTII, (LUCRATORII ASSOCIATI)
12, PASSAGIUL ROMAN, 12

ENERGII FEMININE

Theodora HERGHELEGIU

„Fumătoare. Balanță. Căsătorită."



Alina MOLDOVAN: *Cum te-ai hotărât să faci teatru?*

Theodora HERGHELEGIU: Am ajuns la ideea de teatru când aveam vreo 14 ani; mi se trage de la spectacolul lui Florian Pittiș – *Poezia muzicii tinere* de la Teatrul Bulandra. Am văzut spectacolul de 43 de ori, unii l-au văzut de 150. Se juca la Grădina Icoanei, publicul nu încăpea în sală și invada scena, stând pe jos. Atunci am descoperit că-mi place să stau pe scenă. Visam să devin actriță. În '86, când am terminat liceul, acest vis nu avea șanse decât să rămână un simplu vis. Erau două locuri, sute de candidați cu nume sonore și știam că n-o să intru. M-am dus la Litere, pentru că și acolo e o altă lume, cea a cărților. Lumea magică a teatrului îmi rămânea doar ca spectator. Mi-am îngropat visul destul de adânc pentru a nu risca să-l reactivez și să mă doară. Regimul Ceaușescu a expirat în '89, s-au schimbat multe și, în '93, am dat la teatru...

A.M.: *La actorie?*

T.H.: Nu. La regie. Datorită domnului Cătălin Naum – Teatrul Podul. Când am înțeles că trebuie să exersez un an ca

să-mi corectez dicția și să-mi lucrez vocea, am optat brusc pentru regie. Și bine am făcut!

A.M: *Ai rămas cu vreun complex, al actoriei?*

T.H.: Nu. Regia n-a fost o carte de rezervă scoasă din manșetă, îmi plăcea la fel de mult ca și actoria, iar avantajul era că aveam mai multe șanse. Oricum, după părerea mea, aceste două profesii implică un mod comun de a fi, de a percepe viața. Ce le deosebește e faptul că actoria reclamă un spirit analitic, focusat pe personaje, în timp ce regia presupune un spirit sintetic numit, în mod curent, viziune regizorală.

A.M.: *Ai jucat, totuși, vreodată?*

T.H.: În studenție, în două filme de scurt-metraj (*Sâmbătă seara, Îngerul*), regizate de Radu Dragomir; pentru rolul *Claudia* din *Îngerul* am primit premiul de interpretare feminină la Cinemaiubit. Apoi, am avut fericita ocazie de a juca un rol episodic (*Gina*) în *Terminus Paradis*, în regia domnului Lucian Pintilie. Tot în studenție am jucat, într-o regie colectivă, *Hangița* din *Don Quijote* la Festivalul de la Sighișoara în 1995 și *Doña Tereza* în *Don Quijote* partea a II-a, la Sighișoara în 1996. Acum joc în *O femeie*, primul film de lung-metraj alternativ din România – *Trei păzește* – în regia lui Ovidiu Georgescu. Este un film independent (și, evident, fără buget!), a cărui realizare este posibilă prin bunăvoința și sprijinul unei foarte lungi liste de oameni, firme, instituții, etc. Alături de nume ca Marcel Iureș, Marius Bodochi, joacă 32 de actori tineri, iar întreaga echipă este formată din voluntari profesioniști sub 35 de ani.

A.M.: *Cum ai ajuns să fii unul dintre cei mai bine cotați regizori din generația tânără?*

T.H.: Am absolvit facultatea de regie teatru, promoția 1998, clasa prof. Cătălina Buzoianu. Mi-am dat diploma la Arad cu *Paznicii de noapte* de Stratis Karras. Când m-am întors în București, am demarat un proiect teatral, ce urma să fie produs de o fundație culturală care, din păcate, n-a mai putut susține financiar proiectul. În acel moment am intrat în degringoladă și depresie maximă; din această stare de șoc m-a scos scenografa Oana Botez, care mi-a strecurat cu insistență ideea de a comite "un act artistic" la Teatrul Luni de la Green Hours Jazz Café. Așa s-a născut *Banca*...

A.M.: *Primul tău proiect independent...*

T.H.: Nu. Primul a fost *Sora mai mică*, la Centrul Național de Cultură Mogoșoaia, produs în octombrie '97 și jucat în dormitorul odraslelor brâncovenești din Palatul Mogoșoaia.

A.M.: *Revenind la "Banca"... Ai ajuns și scenarist...*

T.H.: Scenariul s-a născut din necesitatea de a articula coerent trei date fixe pe care le aveam: spațiul (curtea interioară de la Green Hours), genul teatral impus de un asemenea spațiu (café théâtre) și distribuția (Ildiko Antal, Dana Voicu, Monica Eftimiu, Alin Panc). Negăsind în timp util un text care să corespundă acestor cerințe, am construit un scenariu. Premiera a avut loc în 3 august 1998: *Banca*, partea I.

A.M.: *Înseamnă că are și o parte a II-a...*
T.H.: Da, ca orice teatronovelă care se respectă... Partea a II-a a fost comandată de un director de teatru din București, foarte interesat de gen (comedie contemporană), dar care n-a mai ajuns niciodată la vizionare... Așa ne-am ales cu o *Bancă* de o oră și zece minute și cu ideea de a ne organiza un pic, adică... s-a inventat, cu acea ocazie, Teatrul Inexistent, în noiembrie '98.
A.M.: *Ce proiecte a mai avut Teatrul Inexistent?*
T.H.: *Feerie de iarnă* – un musical pentru copii, jucat de Crăciun, la orfelinate, grădinițe, case de copii; *Să zbori spre Paradis* – un recital, în interpretarea Danei Voicu, închinat artiștilor tineri care au murit înainte de vreme (realizat la Muzeul Literaturii Române); *Vitrina* – spectacol de muzică și poezie, cu versuri de Saviana Stănescu și Peter Schrager – jucat în 6 limbi; *Domnul și Doamna Oval* – la Teatrul Luni de la Green Hours Jazz Café, a cărui premieră a avut loc la aniversarea unui an de existență a Teatrului Inexistent; *Cum se face* – realizat la Teatrul Act; *Patru note muzicale din concert pentru poezie de Frederick Chopin* – spectacol de poezie în limba franceză; *Lupul și cei șapte iezi* – adaptare după Frații Grimm, exercițiu impus pentru participarea la "Întâlnirea teatrală a tinerilor" de la Bussang, Franța; *Numărătoarea inversă* de Saviana Stănescu și *Omul din lectică* – produs de Centrul Internațional pentru Artă Contemporană și Fundația Culturală Contemporania.
A.M.: *Cum a început colaborarea cu Teatrul Act?*
T.H.: În iunie 1999, când *Să zbori spre Paradis* a fost preluat de Teatrul Act. Acest moment a marcat începutul unei lungi și fericite colaborări. Patru dintre producțiile Teatrului Inexistent s-au jucat sau se joacă la Teatrul Act.
A.M.: *Ce își propune, în esență, Teatrul Inexistent?*
T.H.: Să îi determine pe spectatori să dorească să se autocunoască și să încurajeze comunicarea.
A.M.: *Majoritatea spectacolelor tale sunt după scenarii proprii. Preferi un anumit gen de "text teatral"?*
T.H.: Am montat și montez în stil mixt: scenarii (im)proprii sau piese de teatru. Îmi scriu propriile texte doar atunci când țin morțiș să lucrez cu o anumită distribuție (fac ca dramaturgul ăla, cum îl cheamă? A, Shakespeare... care, cică, scria pentru actori). Lăsând gluma la o parte, nu am preferințe în privința opțiunilor de repertoriu. Dar am, în mod cert, o predilecție către texte contemporane.
A.M.: *Referitor la sistemul din România... Majoritatea directorilor de teatre preferă piese clasice sau "texte care promit". Ai monta un "text care promite", dar care nu te inspiră, într-un teatru celebru?*
T.H.: N-am reticențe la sistemul de stat, dar mă simt mai bine în cel independent. N-aș face nicăieri un text care nu-mi place, așa cum aș face oriunde un text care-mi place.
A.M.: *Ca regizor, te simți sigură pe tine? Ai emoții?*
T.H.: Mi-e foarte frică. La fiecare debut de proiect am spaime: dacă n-o să iasă? Colegul meu, Gabriel Coveșeanu a emis două logo-uri reprezentative pentru mine ca regizor (și ca femeie); spune că mă complic, deci exist, și că n-am avut jucării când eram mică.

A.M.: *Cum se face un spectacol?*
T.H.: Nu știu. Sincer. Fiecare spectacol are rețeta lui, ține de magie... Ce știu e că, orice spectacol ai pune, trebuie să ai ceva de spus și că, acel ceva trebuie să-ți fi provocat, măcar o dată în viață, insomnii.
A.M.: *Cum ai învățat meserie?*
T.H.: Sunt într-un continuu proces de învățare. E o meserie de respirație continuă. Înveți de la oameni, din cărți și de la natură.
A.M.: *Profesional, care e cea mai mare bucurie a ta?*
T.H.: Când unui actor îi iese rolul și se emoționează la aplauze. E atunci ceva în ochii lui, o lumină, care te recompensează pentru tot.
A.M.: *Iubești actorii?*
T.H.: Da!!! Sunt cei mai delicați artiști. Făpturi vulnerabile și fragile; capricioase și pline de orgolii – de fapt, sunt cei mai generoși oameni : se dăruiesc pe ei înșiși. I-aș compara cu o galerie de porțelanuri expuse sub cerul liber.
A.M.: *Cum e, ca regizor, lucrul în echipă?*
T.H.: Lucrul în echipă înseamnă crez comun și asumare organică. Sunt foarte importanți și cei din culise: coregraf, scenograf, sound-tracker, tehnicieni: Ioana Popovici (Praga), Oana Botez (SUA), Clara Dărângă (Antena 1), Doru Păcurar (Arhivă), Florin Botea, Viorel Florean (soț propriu), Adrian Bratfanof, Adrian Petrescu, Radu Mogâldea, Lucian Moga...
A.M.: *Viorel Florean, soțul tău, este și un colaborator important...*
T.H.: Soțul meu îmi face coloana sonoră la spectacole, îmi scoate textele la imprimantă, creează câteodată afișele și întotdeauna multe neplăceri. Este primul și cel mai sever critic al meu. Uneori intervine în scenariile mele și strecoară poante gen Seinfeld, pe care actorii le gustă din plin.
A.M.: *Ce oameni, personalități, cărți ți-au influențat cariera?*
T.H.: În primul rând Marcel Iureș – aș putea dezvolta un întreg roman pe tema asta, dar mă reprim din două motive: spațiul nu permite și mă tem să nu par excesiv de sentimentală (deși sunt)... Eu îl iubesc foarte mult pe Marcel Iureș; este zâna cea bună a Teatrului Inexistent. Și este un model pentru mine...
Apoi:
Cătălina Buzoianu, care m-a deprins cu gustul libertății în meseria asta.
Doru Păcurar – cunoscându-l, m-am raportat la un Artist.
Ovidiu Ghiniță – mi-a explicat cum e cu teatrul, cum e cu regizorii, cum e cu Universul.
Dana Voicu – pentru că a făcut să-mi parvină metoda Cojar printr-un filtru uman și comprehensibil.
Fellini, care m-a încurajat să-mi transpun visele pe scenă.
Greenaway – am văzut un artist complet nebun și am încercat să iau exemplu.
Horațiu Mihaiu – pentru că a reinventat magia în teatrul românesc.
Radu Afrim – sunt fană!
Galin Stoicikov (Bulgaria) – m-au influențat atât stilul lui teatral, cât și modul de viață.
Toți actorii de la Teatrul Inexistent – pentru că mă învață și mă orientează continuu încotro să o iau. Mă consolează. Mă protejează. Mă îndură, dragii de ei...

Cărți... Paolo Coelho (în special *Alchimistul*), Marquez, Cervantes, Borges, Mircea Eliade, Italo Calvino, basmele.

A.M.: *Te consideri un artist norocos?*

T.H.: Artist – nu. Încă. Norocos – da. Deja.

Din norocul meu au făcut parte: Marcel Iureș, echipa TI, echipa Teatrului Act, Alexandru Condeescu, Voicu Rădescu, Alina și Mihai (CIAC), Victor Scoradeț, Saviana Stănescu, Aura Corbeanu, Gabriela Tudor, Irina Coroiu, Doru Mareș, Cătălin Naum, mama....

A.M.: *Ce proiecte de viitor ai?*

T.H.: Avem un proiect în derulare : *Spațiul EU* – al cărui concept de scenariu, costume și decor aparține arhitectului Octavian Neculai. Marius Bodochi și zece actori de la Teatrul Inexistent. La Teatrul ACT. Premiera – ne-o dorim în decembrie. E un proiect mai special – s-a pornit de la tema poveștii, de la lumea pe care vrem s-o creăm și de la concepția scenografică. Apoi – a apărut subiectul acțiunii. Apoi – s-au conturat personajele. Apoi – s-a materializat scenariul. Este un gen teatral pe care nu l-am încercat niciodată: o feerie. Inedit pentru toată lumea. Ioana Popovici (coregraf) va veni de la Praga (unde are un contract de 10 luni, într-o trupă internațională de dans) pentru acest proiect. Este vorba despre un personaj introvertit; un individ sensibil care, neputând reacționa la violența Realului, se refugiază în Imaginar.

A.M.: *Ce crezi despre critica de teatru din România?*

T.H.: Critica de teatru, după părerea mea, se împarte în două fracțiuni: aripa conservatoare, și aripa novatoare. Prima este tradiționalistă, convențională și... oarecum limitardă; cea de-a doua: mai curajoasă, deschisă spre Europa, spre nou, spre un stil mai frust, dar mai cinstit de a spune lucrurilor pe nume. S-o numim "aripa alternativă"?!?...

A.M.: *Dar despre public?*

T.H.: "Clientul nostru – stăpânul nostru"... Dar, un client ale cărui opțiuni, gusturi și mentalități pot și TREBUIE să fie educate. Prin cultură. Prin artă. Prin teatru... Îl iubim și ni-l dorim aproape. Personal, cred că și el ne iubește, din moment ce vine să ne vadă spectacolele. Compania Teatrul Inexistent are, în general, un public tânăr. Ne bucură lucrul acesta – este o categorie care merită recâștigată în sălile de teatru. Sunt vii, deschiși; se lasă cu o admirabilă dezinvoltură invadați de emoții... Aplaudă tumultuos... Dacă le place, evident! Strigă "Bravo!", tropăie, vin la cabină și se pupă cu actorii de parcă s-ar ști de-o viață... Sunt foarte plini de energie și de entuziasm.

Publicul de vârsta a doua pare ceva mai reținut, dar și ei vin la cabină, strâng mâini, schimbă cărți de vizită... spun cuvinte de felicitare... De fapt, toate asta sunt firești, până la urmă... Teatrul este un schimb de afect; de la scenă către sală – îl oferi sub o coajă transfigurată artistic; de la sală către scenă – îl primești sub formă de reacție umană – lacrimi, râsete, secunde suspendate; îmbrățișări la sfârșitul spectacolului...; flori. Lucrul ăsta ține de o anumită grație; de o anumită complicitate între oameni, care își are doza de mister și de inefabil.

Theodora – omul

Fără întrebări.

- Fumătoare. Balanță. Căsătorită. Nu am copii. Temperament sangvin. Spirit nonconformist. Singură la părinți.
- Țin la silueta mea, poate mai mult decât ar trebui... În rest – nu-mi pasă de aspectul fizic; nu cred că mi-a păsat niciodată. Mi se pare derizoriu și inutil să te preocupe "cum arăți". Mă-mbrac în funcție de dispoziția din dimineața respectivă; de cele mai multe ori, nici nu mă uit ce-aleg din dulap; știu doar atât: azi – ceva vesel; sau: azi – ceva impersonal; sau: azi – ceva ușchit; etc...
- Amestec profesia cu viața particulară. Sunt haotică și dezorganizată. Sunt dependentă de prieteni; nu pot concepe viața fără ei. Fac diverse pasiuni (sau fixații) pentru diverși oameni care-mi intersectează traseul biografic. Îmi doresc nespus să pot să-i bucur pe cei din jurul meu și să le pot împlini dorințele. Cred în ideal. Cred în devotament și în onoare. Cred că dacă îți dorești ceva cu adevărat, nu se poate să nu obții...; sau să nu primești cadou!
- Mi s-a spus că sunt "prea directă". Dacă-i așa, mă simt mândră de mine. Azi, când toți ne dăm după degete, care mai de care mai înfricoșat să nu piardă ceva, consider o calitate să fii direct. Măcar din când în când!... Și mie mi-e teamă că s-ar putea să pierd ceva: prietenii... Cred cu sfințenie în prietenie, mai mult chiar decât în dragoste, care este motorul vital al existenței noastre. De aceea, de multe ori sunt poate prea îngăduitoare și cam bleagă în raporturile cu prietenii mei. Dar ei mă cunosc foarte bine și nu speculează niciodată această ... hai să-i zicem slăbiciune.
- Urăsc bârfele. Urăsc minciunile. Îmi plac animalele (mai ales puii), filmele de groază, muzica simfonică, artele plastice, mâncarea de ciuperci, prăjiturile, parfumurile. Obișnuiesc să adulmec oamenii când îi întâlnesc și astfel îmi dau seama cam cum va decurge întrevederea. Olfacția mi se pare un simț subtil și foarte util, pe care din păcate nu ni-l folosim îndeajuns... Ador marea; face parte din ființa mea... Sunt telepată cu mai mulți cunoscuți, iar față de unii dintre ei, am premoniții, care 90% se adeveresc. Nu suport să mă trezesc devreme, și nu suport să mă cert cu nimeni. E o trăsătură a zodiei: mi se pare vulgar și lipsit de sens. Totuși, în ultima vreme, am dobândit un soi de... voluptate a disputelor aprinse, dar nu pot practica "sportul" ăsta decât cu vreo două persoane...
- Visez color și de multe ori – scenarii lungi și coerente, din care chiar mai extrag imagini pentru ce fac pe scenă. Sunt impulsivă și emotivă. O combinație foarte nefericită, dacă stai să te gândești... Sufăr când cineva nu mă înțelege: sufăr dacă sunt repezită sau atacată sarcastic. Îmi iubesc actorii necondiționat; cred în ei până la capăt; tot ce-mi doresc este să le pot oferi contexte în care să-și dea măsura și să fie apreciați.
- Munca mea este cel mai important lucru. Ador să călătoresc; mi se pare că o călătorie te îmbogățește cum nimic altceva n-o poate face. Îmi place să

cunosc oameni, să văd locuri. Leg prietenii foarte repede. Câteodată vorbesc prea mult.

- Am avut momente de maximă nefericire și de profundă durere (ca orice om!), PRIN care am trecut cumplit de greu, dar PESTE care am trecut incredibil de ușor... Datorită unui principiu: din suferință se nasc lucruri adevărate... A, desigur – am cunoscut și clipe de fericire; câteva jumătăți de minut, puse cap la cap, cred că fac vreun sfert de oră... Asta-i problema în viață: fericirea e fulgurantă; tristețea durează...
- Consider COMUNICAREA esențială pentru o existență sănătoasă.
- Sunt pesimistă și contracarez continuu acest fapt printr-un exercițiu de optimism pe care îl antrenez de la 16 ani. (Acum am 33). De cele mai multe ori nu-mi iese, dar eu perseverez, nu!?... Am câteva principii pe care le-am încălcat uneori. Detest compromisurile și am avut grijă ca atunci când am renunțat la un principiu, acest lucru să nu ducă în compromis; așa că am ajuns la renunțări, conflicte, fisuri intelectuale și sociale, suferințe de tot soiul, dar, m-am ținut cât am putut eu departe de compromisuri. Sau, mă rog, de ceea ce consider eu a fi un "compromis". Asta nu-nseamnă că n-am avut deloc această experiență dezgustătoare; am avut-o dar foarte rar și sper să n-o mai am.
- Am o relație cu totul specială cu mama mea, care este o femeie ce merită cunoscută; aș spune c-o invidiez: este mult mai tânără, mai curajoasă și mai "trăsnită" decât mine. Am permanent exemplul ei în față, când e vorba de cinste și de curaj. Îi datorez enorm; îi datorez pentru unele fapte despre care ea nici măcar nu bănuiește că au fost de-o importanță esențială în evoluția mea. Îmi place să dansez, deși nu știu, dar o fac cu o plăcere nebună.
- Admir enorm oamenii care au un univers și care nu se zgârcesc să dea și altora din el; să invite și pe alții în această lume, plină de minunății și de miracole... Un fel de Disneyland spiritual... (cazul Marcel Iureș).
- Cu soțul meu am o relație normală, în sensul că el mă suportă. Încerc să fiu o soție bună, dar nu reușesc. Acord puțin timp, extrem de puțin, căsniciei mele, iar mai nou, Viorel – zis Puiu –, adică soțul, a fost atras în această capcană perfidă (hi, hi, hi!) a lumii teatrului și filmului. așa că din puținul timp rămas pentru noi doi, jumate se duce pe colaborarea profesională. Sunt o gospodină ratată; știu să gătesc bine, dar nu-mi place. N-am spirit practic deloc-deloc și sunt foarte cheltuitoare. Nu-nțeleg treaba asta cu banii;... nu știu; e ceva putred aici – după mine, banii n-ar trebui să existe; sunt o sursă de rele...
- Apreciez la oameni tandrețea, onestitatea, generozitatea și UMORUL.
- Îmi plac jucăriile; încă mai primesc cadou ursuleți de pluș și rățuște sub formă de papuci... Am inventat "bursuleții", "maimuțica" și "albinuțele", dar e complicat de explicat ce-i cu ele... În rest – am trăit după cum am simțit, încercând să nu fac rău în jur și să mă bucur de tot ce-i frumos pe lumea asta...

Alina MOLDOVAN

Irina IONESCU

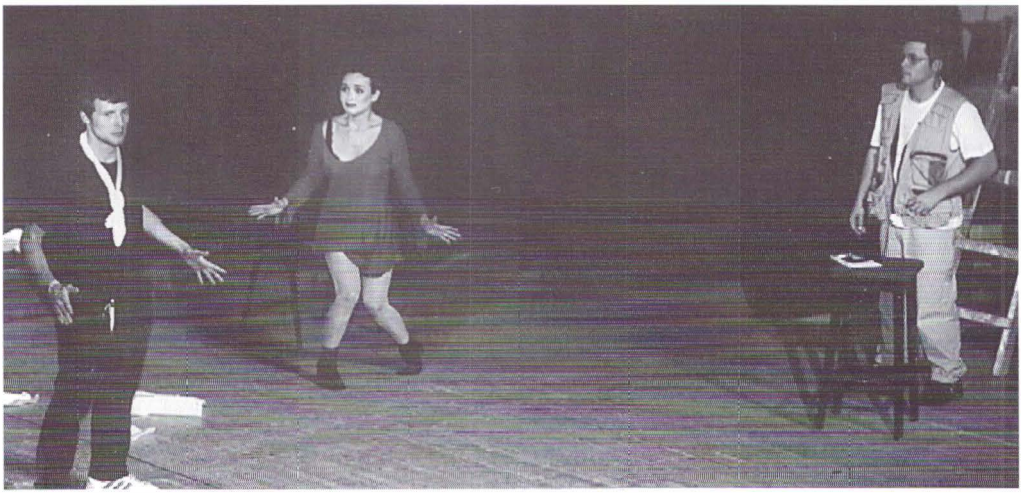
Dincoace de rampă

Cum se face... de Roberto Mazzuco, în regia Theodorei Herghelegiu este un spectacol adorabil, ce poate fi recomandat fără nici un fel de rezerve acelora care au obosit să urmărească pe scenă discuții sofisticate și construcții pretențioase. Permite o receptare lipsită de vreun efort de voință cucerind, de la început, grație unor actori irezistibili. L-am/i-am văzut de trei ori cu aceeași plăcere. Nu m-am plictisit nici un moment și am gustat fiecare "poantă" ca... prima oară. Succesul a fost, întotdeauna, deplin. Aplauzele și premiile pe măsură.

Atracția exercitată asupra publicului s-a datorat talentului și umorului de care dă dovadă întreaga echipă. În plus, a contat, foarte mult, satisfacerea curiozității de *paparazzo* a fiecărui spectator dornic să afle ce se întâmplă în spatele cortinei.

Fiind realizată exclusiv prin punerea în scenă a indicațiilor de regie de pe marginea textului propriu-zis, montarea înnobilează practic o melodramă construită în jurul clasicului triunghi conjugal. În cinematografie, demersul ar putea fi comparat cu înregistrarea unui extrem de pasional și, în final, absurd film mut. În teatru, interesează mai mult "analiza procesului scenic al actorului" cu toate paradoxurile, contradicțiile, teoriile pe care le conține. Puternic speculate, ele oferă un material generos spritului ludic al actorilor.

Teatrul Inexistent – Cum se face..., **adaptare după Roberto Mazzuco. Regia: Theodora Herghelegiu. Ilustrația muzicală: Viorel Florean. Mișcare scenică: Ioana Popovici. Distribuția: Gabriel Coveșeanu, Mihai Răzuș/Andrei Aradits, Antoaneta Zaharia, Mihai Baranga, Iuliana Mărgărit.**



Alice BARB

„Sunt un om norocos"

Oana Liliana BORŞ: *Anul trecut a luat naştere Compania Of-Of, al cărei director eşti. De ce ai simţit nevoia de a înfiinţa o companie independentă?*

Alice BARB: Pentru că mi-am dorit să lucrez cu nişte prieteni care erau împrăştiaţi în mai multe teatre de stat şi cu care ar fi fost greu să mă întâlnesc altfel şi, poate, pentru că m-am simţit, la 37 de ani, suficient de matură ca să-mi încerc şi eu puterile pe tărâmul independenţei. Prietenii mei simţeau acelasi lucru, aşa că, împreună, am hotărât înfiinţarea companiei, care numără 10 membri fondatori şi are lista colaboratorilor deschisă. Vreau să-ţi spun, din capul locului, că este foarte greu şi îi admir pe toţi colegii mei care au înfiinţat companii şi au rezistat. Munca, responsabilitatea şi riscul sunt mult mai mari, îţi aparţin în întregime. Dar când spectacolele "independente", care ies, sunt bune şi lumea le apreciază şi vine să le vadă, tot efortul este uitat.

O.L.B.: *Este vorba numai de o independenţă organizatorică şi financiară sau te interesează a duce teatrul într-o zonă a experimentului, lucru mai greu de împlinit în teatrele cuprinse în sistem?*

A.B.: Câte puţin din fiecare. Eu sunt un om foarte norocos. Am avut, am şi sper să am în continuare de lucru în teatrul de stat, iar pentru mine aceste două sisteme, de stat şi independent, nu se exclud. Ba, dimpotrivă, ele se completează extraordinar de eficient, în ceea ce mă priveşte, fie şi pentru că experienţa câştigată în teatrul de stat îmi e utilă în teatrul independent şi invers, ce învăţ în teatrul independent mă ajută în teatrul de stat.

O.L.B.: *Ce înveţi?*

A.B.: Generozitatea şi responsabilitatea. Generozitatea doamnei Magda Darvari şi a Fundaţiei Societa care ne-a ajutat să luăm fiinţă în mod oficial; generozitatea domnului Marcel Iureş şi a întregii echipe a Teatrului Act care ne găzduieşte şi

ne asigură întreaga logistică; generozitatea ARCUB – ului și a firmelor care au sponsorizat producția celor două proiecte, precum și generozitatea multor prieteni și a familiilor noastre care ne sprijină în toate felurile posibile. Răspunderea față de oamenii pe care vrei să-i cooptezi într-o aventură – căci, deocamdată, în România a face parte dintr-un teatru independent este o aventură –, răspunderea față de toți cei care investesc în tine, material și sufletește. Înveți să nu-ți mai fie indiferent nici unul dintre pașii pe care îi ai de făcut, de la propunere până în seara premierei și nici după aceea. Cu primul proiect al Companiei Of–Of, *O zi de vară* după piesa lui Mrożek (cu Ada Navrot, Dani Popescu, Liviu Lucaci și Eduard Gabia), am reușit să ne câștigam independența financiară și să ne desprindem de sistem. Cu cel de-al doilea proiect, realizat în coproducție cu tânara companie "Caleidoscop", am încercat să intru în altă zonă și din punct de vedere estetic, cea a teatrului alternativ. Pentru că acest spectacol este o îmbinare de document autentic, oficial, de scenariu teatral, lucrat mai mult pe improvizație, plus concert live de muzică hip-hop susținut de raperul Sapro.

O.L.B.: *Ai un program estetic?*

A.B.: Da. Cred că altfel nu se poate. Eu mi-am conceput drumul în teatru pe etape. În școală m-am căutat pe mine, am dat afară toate coșmarurile, fricile, obsesiile și am încercat tot felul de experiențe. Apoi, am intrat în teatru, și mi-am pus întrebarea: ce-mi lipsește? Ce nu făcusem eu în școală? Comedie. Și am făcut niște pași înapoi cu riscul de a se spune despre mine că mi-am pierdut "nebunia". Nu mi-am pierdut nimic. Mi-am impus o anume strategie: timp de trei ani de zile m-am considerat în stagiatură. Mi-am dat timp să învăț meserie. Eu sunt de părere că trebuie să experimentăm abia după ce am învățat foarte multă meserie, altfel nu avem pe ce experimenta. Iar comedia e o școală foarte dură și foarte eficientă. Am continuat să fac comedie: Beaumarchais, la Oradea; Goldoni, la Teatrul de Comedie; apoi Mazilu, la Theatrum Mundi și, în final, Mrożek, la Teatrul Act.

O.L.B.: *Ce ai urmărit?*

A.B.: Cred că lumea vine la teatru pentru povești, în sensul bun al cuvântului, și de aceea mi se pare foarte important ca la primul nivel să se înțeleagă story-ul, în al doilea rând să fie impresionant – și când provoacă râsul, și când provoacă plânsul – iar în al treilea rând să fie frumos din punct de vedere estetic. Astea sunt lucrurile pe care le urmăresc eu, cel puțin deocamdată, un echilibru cât mai stabil între cuvânt, muzică și mișcare; rafinamentul, acuratețea și unitatea de stil: umorul. Și, bineînțeles, punerea în valoare a actorilor, pentru că lumea vine la teatru pentru actori, nu pentru mine.

O.L.B.: *Care este segmentul de viață comun pieselor pe care le alegi. Ce probleme te preocupă?*

A.B.: Am debutat, adică mi-am dat licența (pentru că debutul s-a întâmplat când eram încă studentă) cu o poveste despre actori. Cu *Cabotinul,* la Teatrul Național. Și nu întâmplător. Spectacolul era un omagiu pentru teatru și pentru marii actori de care eu m-am îndrăgostit și din cauza cărora mi-am dorit să ajung în teatru. Doi dintre ei erau în distribuție: Mircea Albulescu și Ilcana Stana

Ionescu. După aceea, un moment de răscruce a fost întâlnirea cu Mazilu. Mie, personal, mi se pare mai contemporan nouă decât propriei epoci. Atunci, în condițiile respective, puteam oricând să spunem că proștii sunt ceilalți. Acum nu mai avem un dușman comun în afara noastră. Înseamnă că textele lui Mazilu se referă la dușmanul din interiorul nostru. Și e mai greu. Și e mai grav! Am chiar un program legat de Mazilu. Pregătesc un recital după poeziiile lui, de care foarte puțină lume știe, vreau să fac un scenariu după cartea lui de eseuri, *Ipocrizia disperării*, care este o carte formidabilă și bineînțeles, după ce am început cu două din piesele scurte, mă îndrept cu pași lenți, ardelenești, către *Proștii sub clar de lună.* În ceea ce privește compania independentă, ce m-a interesat cu *O zi de vară* a fost problema libertății. Și iar nu a fost întâmplătoare data premierei, 22 decembrie, la zece ani de la revoluție. A fost un gest, pe care eu și colegii mei am vrut să-l facem, dedicând spectacolul celor de atunci și lui Călin Nemeș, un prieten actor care s-a sinucis după revoluție. Mai departe, la *Poveste din cartier* (cu Dana Teodorescu, Iulia Sîia, Manuela Alionte, Luminița Vîlciu, Dan Vulc, George Frâncu și Bogdan Dumitrescu), m-a interesat problema drogurilor. Extrem de actuală și neluată în serios, în România. Și, poate, spectacolul a făcut o breșă, a spart o cărămidă în zidul de indiferență care înconjură această problemă. Sper asta... Proiectele următoare, din stagiunea asta, au o temă comună, prietenia. Este vorba de *Artă* de Yasmina Reza, coproducție a Companiei Of-Of cu Teatrul Act (cu Marcel Iureș, Marius Bodochi, George Ivașcu și Florinel Piersic); la Teatrul Nottara, *Cher Antoine* de Anouilh, un spectacol care iarăși vorbește despre prietenie, dar într-un cadru care ne este foarte drag, teatrul; apoi la Teatrul Odeon, *Cartofi prăjiți cu orice* de Arnold Wesker; și, în final, *Amadeus* de Peter Shaffer, cu George Ivașcu în rolul principal.

O.L.B.: *Eu cred că teatrul este un act de dăruire, fie că ești actor, fie că ești regizor. Dincolo de problemele pe care vrei să le pui, ce vrei să dăruiești?*

A.B.: Energie.

O.L.B.: *Ce primești în schimb?*

A.B.: Energie. Cred că noi primim exact atât și exact ce trimitem către public. Pentru mine teatrul este un producător de energie pozitivă și un mod de viață. Știi ce încrâncenată eram la 28 de ani când am intrat în facultate? Eram foarte bătrână și foarte încrâncenată. M-a vindecat teatrul. Efectul lui asupra mea a fost realmente terapeutic. Lucrând, de exemplu, comedii am învățat să râd, să zâmbesc și să mă bucur. Chiar dacă unele dintre spectacolele pe care le fac pun probleme grave, din nici unul nu lipsește speranța. Mă interesează frumusețea, echilibrul. Le caut și uneori le găsesc în teatru, le obțin, le construiesc. Știi ce frumos este să obții echilibrul? De acolo vine senzația de armonie și frumusețe. De acolo, lumina.

O.L.B: *Și căutarea?*

A.B.: Căutarea este cel mai important lucru din viață. Am avut șansa să caut în muzică, un domeniu fabulos și rămân tributară muzicii, căci m-am format ca muzician, și asta se resimte în spectacolele mele – sper eu. După aceea, o perioadă, am căutat în literatură. Acum, în general, îmi scriu singură scenariile și cred în energia cuvântului viu, care creează. Și pe urmă am ajuns la teatru,

un alt domeniu fabulos care le poate cuprinde pe toate. Dar importantă este căutarea. Ea ne ține vii. ne ține buni, frumoși și pozitivi. Mi-e greu, când fac teatru, doar atunci când este urât.

O.L.B: *Urâtul de unde vine?*

A.B.: Urâtul vine din neputințele noastre, din conflictele noastre cu noi înșine, cu ceilalți, din momentele de iritare, de nervozitate, din lipsa de generozitate, din vanitățile noastre, din lipsa de comunicare, din lipsa de entuziasm...Din multe.

O.L.B: *De ce ți-e frică în teatru?*

A.B.: De plictis. Mi-e frică să mă plictisesc și sunt convinsă că, așa cum am avut puterea să renunț la muzică, deși mă simțeam foarte bine, ca să mă apuc de actorie, pe urmă am avut puterea să renunț la actorie, deși mă simțeam iarăși bine, ca să mă apuc de regie, dacă la un moment în viața mea mă voi plictisi la repetiții, o să am puterea să renunț. Teatrul nu se poate face cu plictis pentru că atunci transmite plictis. Iar pentru mine el nu este un scop, ci o cale. Calea de a ajunge la echilibru, armonie și înțelepciune. Când nu voi mai găsi această plăcere, în teatru, voi căuta altă zonă.

O.L.B: *Înseamnă că îți plac începuturile...*

A.B.: Da, cred că da... Mai bine zis, îmi plac provocările. Când lucrurile încep să se repete, nu mai înveți mare lucru din ele și atunci poate e cazul să-ți pui niște întrebări și să vezi ce faci mai departe...

O.L.B: *Dar gustul unui spectacol terminat?*

A.B.: Asta este o întrebare foarte dificilă...Frumos ar fi să spun că are un gust extraordinar, mai ales dacă a ieșit bine. Dar eu sunt terminată când sfârșesc un spectacol. În seara premierei nu mai simt nimic. Ai dat tot ce-ai putut da, apoi gongul a bătut, iar tu nu mai exiști.

O.L.B: *Spectacolul nu îți mai aparține, nu îi mai aparții...*

A.B.: Nu. Este al actorilor. Este al publicului. Doar repetițiile sunt ale mele. De aceea le iubesc cel mai mult.

O.L.B: *Ai fost actriță. Ce iubești la actori?*

A.B.: În primul și în primul rând, talentul. Îmi plac oamenii talentați, absolut în orice domeniu. Îmi plac oamenii hăruiți, oamenii care știu să viseze, care știu că, de vrei suficient de tare și faci tot ceea ce îți stă în putere pentru un lucru, el se întâmplă. Și îmi plac "meseriașii", cei care își multiplică talentul, și-l dezvoltă, și-l conduc. Căci teatru este performanță, pentru mine. Îmi plac actorii performanți și oamenii pozitivi, cei care nu vor spune niciodată, la prima vorbă, nu se poate...

O.L.B: *Către cine se întoarce cel mai mult gândul tău întru mulțumire?*

A.B.: Către Dem Rădulescu...

O.L.B: *Profesorul de clasă la actorie...*

A.B.: ...Pe care îl regret enorm, de la care am învățat aproape tot ce știu și care a fost primul om care m-a încurajat și care mi-a spus că trebuie să fac și regie. Dem Rădulescu m-a marcat profund și definitiv. Nu cred că este zi lăsată de la Dumnezeu să nu pomenesc la repetiții ceva spus de el. Intuiția, capacitatea lui de a sintetiza și a simplifica la maximum toată filosofia lumii erau formidabile.

Și m-a învățat că teatrul e bucurie. Dar au mai fost profesori și actori. Mulți și mari. Tot ce am învățăt am învățăt de la ei văzându-i cum explică, cum repetă, cum gândesc, cum se pregătesc. Am avut și marea șansă să cresc de mică lângă monștri sacri. Repetițile de la "Bulandra", în cele două spectacole în care am jucat ca studentă (*Visul unei nopți de vară* și *Merlin*) au fost esențiale. Și a mai fost și întâlnirea cu doi mari regizori: Cătălina Buzoianu și Liviu Ciulei. Am avut norocul acestor întâlniri, sunt produsul lor și încerc să fac ceva din ceea ce am învățat de la acești oameni formidabili. Sunt un om norocos... Dar știi care este cel mai mare noroc al meu? Familia mea. Nimic nu s-ar fi întâmplat fără ei. Ei m-au făcut să fiu așa, să gândesc așa, m-au ajutat tot timpul într-un mod incredibil și numai simplul fapt că există, că mă iubesc necondiționat mă face să fiu puternică și să merg mai departe, oricât de greu ar fi.

O.L.B: *Deci, răscumpără ceva teatrul?*

A.B.: Până la un anumit punct, cred că da. Și până la o anumită vârstă...

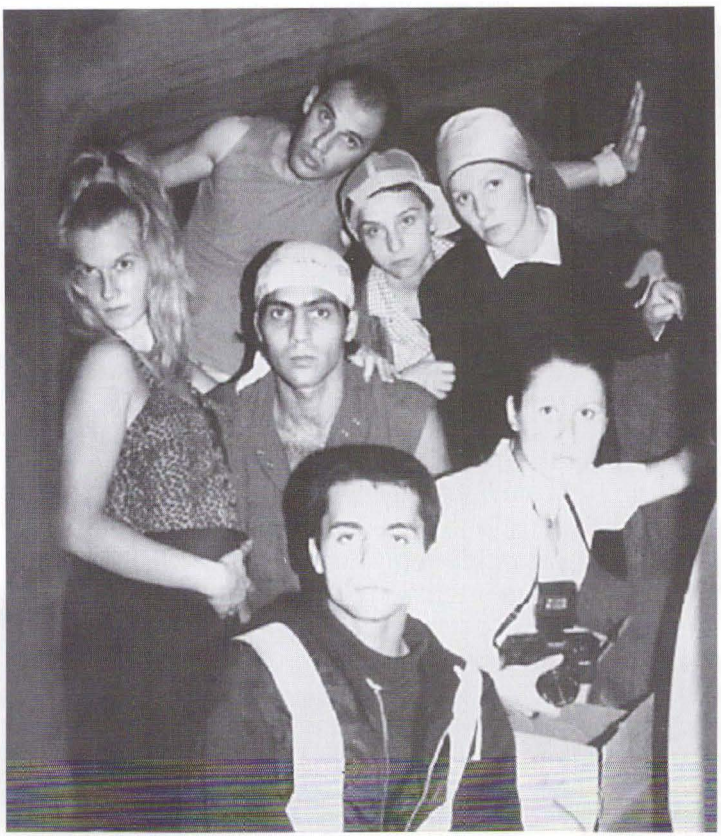
O.L.B:*Dar după?*

A.B.: Nu știu. O să aflu...

O.L.B: *Și care ar fi imaginea viitorului?*

A.B.: Al meu?...Lumină. Multă lumină.

Oana Liliana BORȘ



Poveste de cartier

Ioana ICHIM ANGHEL

Dur și incitant

Știm cu toții că există oameni care se droghează, tineri dependenți de diverse tipuri de halucinogene, care mai de care mai puternice, mai nocive, mai atrăgătoare. Am urmărit documentare cu medici care propun sau practică diverse tratamente de dezintoxicare și tineri al căror chip este acoperit pe ecran de o pată neagră pentru a nu putea fi recunoscuți, am citit numeroase articole despre traficul de droguri, am văzut statistici. Întotdeauna însă, acești oameni rămân simple biografii, cifre sau grafice, nume fără chip.

Cu *Poveste de cartier*, spectacol prezentat, la Teatrul Act, de Companiile "Of-Of" și "Caleidoscop", regizoarea Alice Barb a încercat să dea un chip, să construiască biografii în spatele acestor chipuri de tineri. Un hoț, un criminal, o târfă, un homosexual, un speculant, o călugăriță alcoolică. Sunt oameni, și sunt oameni măcinați de viața, disperări, neîmpliniri, poate mult mai profunzi decât masa ce ne înconjură zi de zi, în autobuz, la piață ori la servici, dar care trăiește "cum se cuvine".

Spectacolul demarează în forță, cu mulți decibeli produși de muzica lui 1 Q Sapro. Una dintre melodii se numește *Periferia*, periferia, acel univers învăluit în mister, dominat de violență, guvernat de legi proprii. O senzație de apăsare și teamă plutește peste spectatori. Destinele încep să se depene în fața unei jurnaliste curioase care le promite bani pentru a-i convinge să-și povestească experiențele. Personajele, atât în intenția dramaturgului cât și în cea a regizoarei, sunt dramatice. Ele pendulează între viață și moarte, între fericire și disperare într-un dezechilibru total. Drogul este cel care le guvernează întreg universul, el reprezintă unicul scop, unica bucurie a fiecăruia dintre ei pentru că n-au găsit altă cale spre fericire.

Deși propunerea dramatică este extrem de incitantă, iar construcția regizorală dezvoltă valoros textul propus, susținerea actoricească rămâne totuși în urmă. Dramatismul personajelor este mult prea des exprimat prin țipăt și, totodată, mult prea puțin nuanțat. Experiența de viață a fiecăruia este, din păcate, doar povestită, nu intrinsecă personajelor. Cu toate astea, dăruirea cu care se avântă atât pe senă cât și în profesie acești tineri actori își are farmecul ei. De ce? Pentru că nu "mint", nu-și "economisesc" energiile, nu întrebuințează trucuri, de menționat fiind efortul fizic și extraordinara pregătire fizică a lui Bogdan Dumitrescu (*Mimi*), Dan Vulc (*Omu'*) și George Frâncu (*Calu'*).

Așadar, spectacolul Companiilor "Of-Of" și "Caleidoscop" este o propunere extrem de interesantă și totodată o provocare pentru fiecare dintre noi. Alice Barb a reușit cu "Poveste de cartier" să trezească interesul spectatorului, construind un spectacol dur și totodată incitant.

Companiile "Of-Of" și "Caleidoscop" – Poveste de cartier, **după o idee din piesa** Connection **de Jack Gelber. Scenariul, regia și ilustrația muzicală: Alice Barb. Costume și machiaj: Mateia Stănculescu. Graffiti: 1 Q Sapro. Muzica originală: 1 Q Sapro și La Familia. Distribuția: Manuela Alionte, Bogdan Dumitrescu, George Frâncu, Iulia Sîia, Dana Teodorescu Vulc, Luminița Vlciu, Dan Vulc și 1 Q Sapro.**

Vava ȘTEFĂNESCU

Școala unei grozave „nebunii"!

La începutul lunii noiembrie s-au deschis porțile primului centru pentru creație în dansul contemporan. Găzduit în incinta Casei de Cultură „Nicolae Bălcescu", a sectorului 4, Multi-Art Dans (MAD) funcționează deja într-un sistem independent. Din programul primei stagiuni ne întâlnim cu lucrările câtorva coregrafi care au participat la *Serile INDEPENDANS* organizate la Teatrul „Odeon" – *Ființe ale mâinilor* (Carmen Riban), *Iluzii de hârtie* (Elena Zamfirescu), *5 minute din viața mea* (Eduard Gabia) sau *Către nicăieri* (Mateia Stănculescu). Sufletul acestui cadou oferit tuturor celor care iubesc dansul și arta coregrafică, este Vava Ștefănescu, la rândul ei coregrafă, dansatoare, asistentă universitară la U.A.T.C. Pornind de la un vis frumos, dragostea necondiționată pentru munca pe care o face zilnic, a ajutat-o să găsească o dragoste, pe măsura dorinței ei, în cei care au susținut acest vis – EUROART (Fondul Cultural European pentru România, finanțat de Uniunea Europeană), Compania teatrală SMART, Teatrul „Odeon", Fundația ProHelvetia, Institutul Francez din București. Vava Ștefănescu participă cu spectacolul *Orfeu sau despre cădere*, iar premiera începutului de stagiune coregrafică o reprezintă creația *Hammam/ Prizonier în cutia toracică* de Mihai Mihalcea, unde îi putem urmări pe Ana Maria Pavel, Maria Baroncea, Cătălina Gubandru și Irina Roncea. Invitații de onoare ai Centrului MAD sunt membrii Companiei „Christine Bastin" din Franța, Pascal Allio și Pascaline Verrier, precum și Brynyar Bandlien din Norvegia care contribuie cu lucrări proprii la promovarea unuia dintre puținele spații deschise pentru artele secolului XXI.
Centrul Multi-Art Dans dezvoltă educația artistică prin cursuri destinate neprofesioniștilor. Lucru demn de laudă, având în vedere faptul că atelierele de dans clasic sau contemporan, de *step* și teatru tridimensional, de actorie și terapie prin dans, de etno-dans și chitară există fie individual, fie în renovare, fie nu mai există și, din motive nostalgice, mai credem în ele. Creativitatea are încă, la noi, un soi de liberă trecere înspre cei care pot micșora distanțele dintre oameni prin gest, prin cuvânt, prin mișcare. S-a întâmplat ca, într-o vreme când dansul contemporan tinde să devină o formă de artă fără sprijin din pricina dansului clasic, unii „degustători" în ale distanțelor să prindă curaj. Proiectul *E vârsta să dansezi* te invită pur și simplu la dialog deschis cu profesioniștii lumii unde mișcarea este centrul de greutate al tuturor lucrurilor; ea poate face să te exprimi frumos indiferent de stare, de timp, de vârstă, de spațiu intermediar.
M-aș întoarce la Vava Ștefănescu, la energia pe care i-o simți din mâini, din râs, din ochi, la convingerea ei că este un om iubit de Dumnezeu și de pașii dansului. Povestea ei începe și se termină la fel: cu „a o lua de la capăt". (Claudia Lipan)

Vava ŞTEFĂNESCU

„De trei ori noroc"

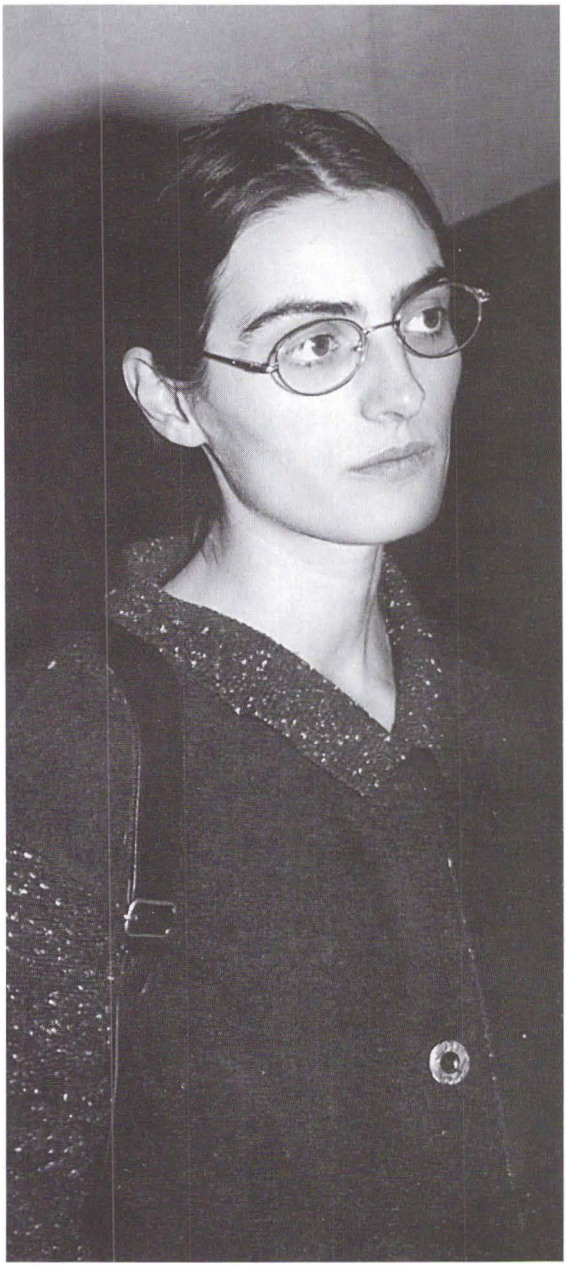
Claudia Lipan: *Cum aţi găsit acest spaţiu al Centrului Multi-Art Dans şi ce înseamnă el acum când şi-a deschis porţile?*
Vava Ştefănescu: L-am găsit printr-un noroc când am fost sfătuită să încerc aici. Am venit, am încercat şi în urma proiectelor depuse am reuşit să intrăm într-un contact valabil cu direcţia Casei de Cultură a sectorului 4. Este de trei ori un noroc: o dată că l-am găsit, o dată că înăuntrul lui am găsit o directoare nemaipomenită în persoana doamnei Nicoleta Nicorici şi, încă o dată, pentru că a zis „da" la tot ce am propus noi. Este greu de crezut că cineva îţi zice „da", atâta vreme cât tu, ani de zile te duci în teatre şi ţi se spune „nu".
C.L.: *Va continua Centrul MAD tradiţia spaţiilor neconvenţionale?*
V.Ş.: Nu, eu cred că dansul contemporan nu ţine de ceva neconvenţional. Locul lui este într-un spaţiu convenţional, respectiv într-o scenă. Noi avem un studio din ceea ce am reuşit să construim în clădire. Faptul pentru care găsim dans contemporan mai des într-un loc neconvenţional, este o soluţie de urgenţă din partea creatorilor şi nu o chestiune deliberată.
C.L.: *Cum se mai poate traduce dansul în ziua de astăzi?*
V.Ş.: Dansul, în general, reprezintă tot ceea ce mişcă; şi în tot ceea ce mişcă este o coregrafie. Iar pentru că se întâmplă atunci şi acum devine contemporan cu noi.
C.L.: *Este pregătit publicul pentru mişcarea de atunci şi de acum?*
V.Ş.: Da, publicul chiar are nevoie de aşa ceva. Au dovedit-o toate marile evenimente, ultimul realizat cu SMART, este vorba de *INDEPENDANS* la „Odeon", unde aproape s-au spart uşile la intrare. Trei zile de „nebunie", deci îmi doresc să avem şi noi aici multe *Independansuri*.
C.L.: *De fapt, SMART a tot colaborat cu dansul contemporan, acum, iată, se implică din nou pentru centrul dumneavoastră.*
V.Ş.: SMART şi întreaga echipă de-acolo colaborează minunat. Au avut un proiect pentru întreg anul 2000 referitor la dans, deci au ţinut să promoveze tinerii dansatori şi coregrafi.
C.L.: *Că a venit vorba de ei... Le oferă acest spaţiu posibilitatea de a participa la festivaluri, de a face turnee în ţară, în străinătate? Vor fi ajutaţi şi sponsorizaţi în acest sens?*
V.Ş.: Pentru început spectacolele prezentate în programul stagiunii noastre sunt deja realizate, este vorba de cele mai bune lucrări selecţionate, care au avut, din păcate, doar câteva reprezentaţii, dat fiind faptul că nu s-a putut mai mult. Pentru o a doua etapă a repertoriului vom începe coproducţia. Prima producţie pe care eu vreau s-o susţin este *Hammam* a lui Mihai Mihalcea.
C.L.: *Care este visul legat de ceea ce urmează să faceţi?*
V.Ş.: Visul meu este ca acest spaţiu să fie întotdeauna vizitat, văzut, întrebat, certat, contrariat... Vreau să existe viaţă aici, să existe idei bune şi lucruri de foarte bună calitate. Vreau să lucrăm cu aceeaşi pasiune şi aceeaşi dorinţă, având tot timpul în minte marele cadou care ni se face în acest moment.

Claudia LIPAN

Anca Maria COLȚEANU

„Secretul meseriei..." Secret.

Delia VOICU: *Te numeri printre puținii tineri regizori care au "motive" să fie fericiți: ești invitată să montezi în teatre importante, lucrezi cu actori valoroși, ești prețuită de critici. Ai deja, în palmares, un premiu UNITER (pentru cea mai bună producție de școală). Pe lângă toate acestea, șansa de a te fi format la școala unor maeștri – Cătălina Buzoianu, la clasă, și Vlad Mugur, pe parcurs...*



Anca Maria COLȚEANU: Da, sunt fericită, în primul rând, pentru că pot lucra. E un privilegiu astăzi, mai ales pentru cei de vârsta mea. Nu sunt chiar ferită de dezamăgiri, dar prefer să mă bucur de ceea ce am. Și nu e puțin lucru.

D.V.: *Ai montat, de curând, "Evanghelia după Toma" de Radu Macrinici, la Teatrul "Csiky Gergely". De ce la teatrul maghiar?*

A.M.C.: E o dorință mai veche. Îi mulțumesc pentru îndeplinirea ei lui Demeter András, care mi-a pus la dispoziție Sala Studio. Vlad Mugur m-a influențat în interesul meu pentru actorii maghiari, mi-a atras atenția asupra unor calități ale lor, asupra faptului că ei sunt, parcă, mai apropiați de tragic.

D.V.: *Sunt influențe Vlad Mugur și în spectacolul tău? În felul în care ai folosit, de exemplu, măștile?*

A.M.C.: Recunosc că sunt marcată de experiența pe care am avut-o

făcând asistență de regie, la Piatra Neamț. Aș fi mândră să-l pot "copia" pe Vlad Mugur. El e, așa cum se știe, pasionat de mască, de semnificațiile ei și a demonstrat, în mari creații, cât de valoros este acest obiect, cât este de teatral. Și un machiaj e, în fond, tot o mască, ce stabilește o anumită expresie, însemnată și în plan dramatic.

D.V.: Cum se nasc creațiile tale?

A.M.C.: Încep întotdeauna prin a căuta trei imagini; ele reprezintă rezolvarea unor momente importante. Văd, dinainte, totul, până la cele mai mici gesturi, apoi ridic spectacolul pe mișcare. Înainte de premieră, cu zece zile, cronometrez și, eventual, tai. Mai las ceva de făcut pentru ultima clipă, o mică surpriză. Îmi place ca la repetițiile generale să asiste și spectatorii.

D.V.: Cât de mult te interesează reacția lor?

A.M.C.: Foarte mult. Uneori îi privesc, pe fiecare în parte. Urmăresc să văd dacă sunt atenți, dacă sunt prinși. Mi-aș dori ca ei să plece acasă emoționați.

D.V.: Ce fel de texte ai dori să pui în scenă?

A.M.C.: Mă atrage teatrul expresionist; e incitant și ca univers, și ca posibilități de regie. Mi-ar plăcea să montez Strindberg și, mai nou, Blaga. Acum pregătesc *Ivona, principesa Burgundiei* de W. Gombrowicz, la Teatrul Național din Timișoara. Țin foarte mult la această piesă, așa cum țin la ea toți colegii mei de an, așa cum ține și Cătălina Buzoianu, care a pus-o în scenă, cândva, la Teatrul Mic. E un text de care suntem profund legați.

D.V.: Când începeți repetițiile?

A.M.C.: În decembrie. Premiera va fi, probabil, la sfârșitul lui februarie 2001. Voi colabora, grație domnului Cornel Ungureanu, directorul teatrului, cu doi cercetători, specialiști în Gombrowicz. Grija și atenția cu care acest mare intelectual îi întâmpină pe tineri sunt impresionante. E o șansă pentru mine să lucrez într-un asemenea climat.

D.V.: Cătălina Buzoianu, profesoara ta, a spus, într-un interviu, că vei "ului". Știai?

A.M.C.: Nu...; e un om extrem de generos, căruia îi datorez foarte mult.

D.V.: Ce te-a învățat?

A.M.C.: M-a făcut să înțeleg că trebuie să fiu lucidă, să țin trupa în mână, să o pot mobiliza, să o determin să creadă în mine. E lecția de anul întâi. Când venea la repetiții, nu corecta nimic în prezența actorilor, nu dădea nici o indicație. Urmau discuții separate. Cătălina Buzoianu e un pedagog desăvârșit. Își ajută studenții, le descifrează textele, fără ca ei să-și dea seama și, mai ales, le dă multă încredere. Mi-e foarte dor de un curs cu ea. Când sunt derutată, când nu mai știu ce să fac, mă duc să văd un spectacol al ei. La fel de dor îmi e de o repetiție cu Vlad Mugur. De la el am aflat "secretul meseriei". Mi l-a dezvăluit la premiera de la Piatra-Neamț.

D.V.: Mi-l dezvălui și mie?

A.M.C.: Nu-l spun nimănui. Îl țin în portofel (!)...

Delia VOICU

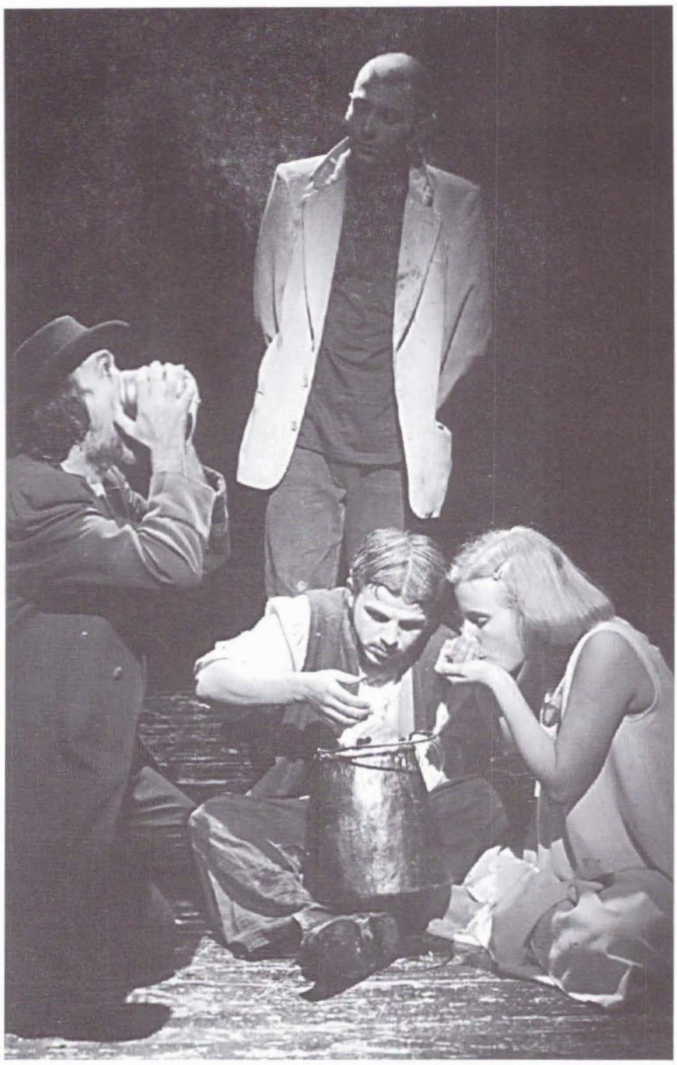
Delia VOICU

Crucea de lumină

O a doua transpunere spectaculară (după cea realizată, acum patru ani, de Bogdan Voicu) a piesei lui Radu Macrinici, *Întoarcerea lui Espinoza*, este creată în această stagiune, sub titlul *Evanghelia după Toma*, de regizoarea Anca Maria Colțeanu. Textul, distins, în 1996, cu premiul *Camil Petrescu* la Concursul Național de Dramaturgie, organizat de Ministerul Culturii, se bucură acum și de o versiune în limba maghiară, grație traducerii semnate de Csuros Reka.

Radu Macrinici creează, pornind de la simbolul biblic al lui Toma Necredinciosul, imaginea unei lumi ce nu poate ieși din întuneric. Impasibil și mereu bântuit de îndoieli, omul nu înțelege sublimul sacrificiu al lui Iisus, anulându-și astfel șansa iertării. Discursul dramaturgului, reflexiv, articulat laconic impune o minuțioasă elaborare scenică. Remarcabil ca propunere ideatică și expresie literară, textul, totuși perfectibil, suferă de mici licențe de stil (și, uneori, chiar de sens). Ele sunt, în acest spectacol, salvate de regia care s-a concentrat pe lectura în profunzime, marcând sensurile adânci ale parabolei.

Spațiul de joc ilustrează interiorul unei capele cu pereți cenușii, glaciali, ce imprimă contur psihologic tensiunilor care încep să vibreze. Zgomotele furtunii sporesc încordarea, evocând, totodată, un timp al potopului. Acest loc ar putea fi o *corabie*. Dar și un mormânt... Primul sosit aici este *Espinoza*, student la medicină, în ultimul an. În timp ce își repetă cursurile, în vederea examenului final, e întrerupt de apariția a trei necunoscuți, o familie bizară (*Tatăl, Fiul și Fiica*), venind, așa cum o arată costumele, fiecare, din altă epocă, o familie ce pare a avea în comun doar cunoașterea Evangheliei lui Toma. Dar din scriptura lor lipsesc atât fragmentele referitoare la minunile înfăptuite de Iisus, cât și cele în care îi sunt povestite patimile. Acestea sunt înscenate de *Espinoza* printr-o blasfemică "Imitatio Christi". Tonul, inițial parodic, se schimbă treptat, protagonistul ajungând, în cumplita secvență a crucificării, să trăiască o experiență mistică adevărată, să simtă chinurile trăite de Mântuitor – o infernală lecție de anatomie, la care studentul află, pe propria-i piele, cât de cruntă a fost tortura, de la înfigerea primului piron, până la ultima suflare. Nu este însă o situație reală: deși, după acest moment, se spune că ploaia s-a oprit, ea se aude încă, făcându-ne să înțelegem că trăim, de fapt, chiar în vremea potopului, în ceasul ultim al necredinței. Episodului delirant al răstignirii îi urmează scene de ciudată destindere; freamătul este domolit în plăsmuiri poetice. Scena violului (din text) se transformă în spectacol într-o nuntă albă. Văluri de mătase șterg, parcă, din memorie, amintirea nelegiuirii. În locul miresei, *Espinoza* găsește o păpușă. Apoi începe carnavalul: măști brute, fără chip, privesc către public. Păpușa și măștile sunt martorii enigmatici, muți, ai greșelilor lumești. Din evanghelia



Cruzimile se transfigurează în metafore luminoase. În rafinata montare a Ancăi Maria Colțeanu, tragicul este mereu prezent, în surdină, întreținut și prin jocul inteligent, subtil al actorilor. Kocsárdi Levente (*Espinoza*) reușește să acopere un registru întins de trăiri, de la candoarea senină (proprie chipului său), la cutremurătoarele expresii ale suferintei. Adrian Voichițescu debutează convingător în rolul *Fiului*, părând a fi deja perfect integrat în trupa maghiară. *Tatăl* este interpretat cu echilibru și farmec de excepționalul Matráy Lászlo. Iar Ildiko Frank (*Fiica*), aureolată, parcă, în unele momente, reușește să imprime fragilitate și mister eroinei învesmântate în albul învierii, al inocenței, al nunții, al revelației, al stării de grație...

incompletă lipsește crima asupra lui Christos, gestul abominabil de care nu vrem să ne aducem aminte. Lipsa conștiinței acestui păcat, pe care firea omenească, lașă, refuză să și-l asume, este eternul tribut al lui Toma. Și o ultimă imagine: *crucea de lumină* care apare, implacabil, anunțând marea judecată.

Austeritatea decorului (scenografia – Emil Grama) se colorează, în câteva rânduri, prin fulgurante alegorii vizuale.

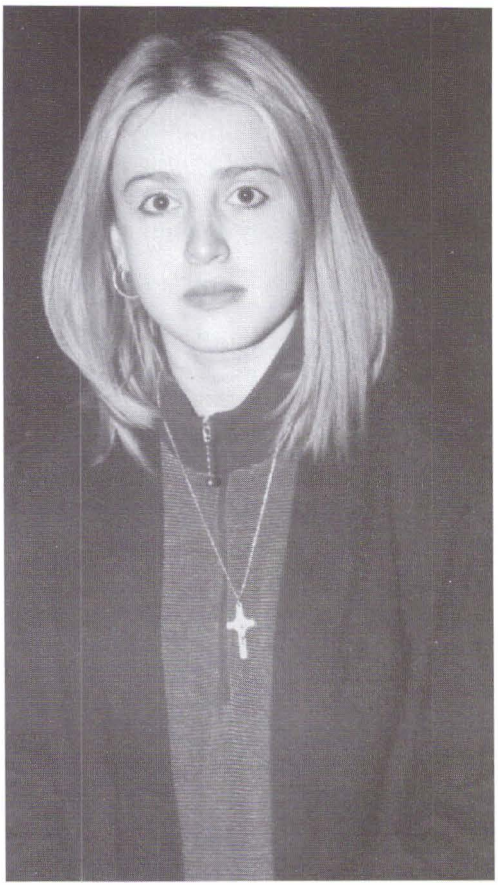
Teatrul Maghiar de Stat „Csiky Gergely" Timișoara – Evanghelia după Toma **de Radu Macrinici. Traducerea: Csuros Reka. Regia: Anca Maria Colțeanu. Scenografia: Emil Grama.**

Distribuția: Kocsárdi Levente, Mátray Lászlo, Frank Ildiko/ Mátray Edith, Adrian Voichițescu.

Data premierei: 7 octombrie 2000.

Alina HRISTEA

„Am un stil de lucru destul de degajat"



Constantin PARASCHIVESCU: *Domnișoară Alina, de când sunteți la Oradea? și ce ați montat aici?*

Alina HRISTEA: Sunt angajată de un an de zile și am montat *Conu' Leonida față cu reacțiunea* de I.L. Caragiale. Iar în a doua parte a stagiunii, la "Studio", *Uși închise* de Sartre.

C.P.: *"Conu' Leonida" tot la Sala Studio?*

A.H.: A fost un spectacol început la Sala Studio și, din rațiuni organizatorice, să spunem, transferat pe scena mare. Din cauza asta a pierdut destul de mult, pentru că a fost greu să-l adaptez noilor condiții.

C.P.: *Cum a fost primit?*

A.H.: Eu am încercat să fac un pamflet politic, am adus puțin textul spre contemporaneitate și am avut parte de reacții împărțite. Unii au fost de acord și le-a plăcut politizarea pe care am indus-o textului și care pornea, de fapt, din text – tevatura cu republicanismul, de pildă –, alții, puriștii să spunem, adoratorii lui Caragiale-clasic, s-au simțit poate îndepărtați de Cargiale pe care-l știau din alte montări sau de la televiziune.

C.P.: *Opțiunea pentru Sartre a fost a dumneavoastră sau a fost o propunere a teatrului?*

A.H.: A fost propunerea mea. După aceea am aflat că Sartre a fost sărbătorit în Franța – simplă coincidență, deci. Mi s-a propus să lucrez un spectacol de studio și atunci am încercat să găsesc o temă care să-mi spună și mie ceva și care să mă ajute să mă dezvolt în regie. Am încercat să construiesc un spectacol clasic, simplu, puternic și bazat pe actori în mare măsură.

C.P.: *Lucrați bine cu actorii? Vă ascultă?*

A.H.: Da. Să știți că aici am avut surpriza foarte plăcută să colaborez foarte bine și argumentele mele au fost primite cu toată deschiderea... Am un stil de lucru destul de degajat, încerc să-mi apropii actorii, să colaborăm, să comunicăm în primul rând și cred că asta se simte, actorii au trecut prin ei înșiși ceea ce

le-am propus eu. Sunt unele spectacole în care *văd* indicația regizorală și asta mă deranjează. Eu încerc să fac doi pași înapoi și să las actorul să evolueze singur în scenă, prin propria lui forță.

C.B.: *Reveniți la comedie, înțeleg; cu ce?*

A.H.: Da, revin la comedie cu Goldoni, *Slugă la doi stăpâni.* Îmi face mare plăcere să lucrez la acest text – deocamdată în fază de proiect, pentru că premiera va fi abia în mai 2001. O să-mi încerc puterile pe o comedie foarte bine construită, impecabilă, strălucitoare și sper ca trupa să fie de acord cu efortul fizic și vocal pe care îl voi cere, din punctul de vedere al profesionalismului unui actor de comedie. Profesionalism care, sigur, pornește din tradiția *Commediei dell'Arte,* dar ea nu se prea studiază în școală, și, mă rog...Eu nu vreau să fac un spectacol de *Commedia dell'Arte,* dar trebuie plecat de acolo, de la improvizația pe situație și pe stare.

C.B.: *Cum vă simțiți la Oradea?*

A.H.: Eu mă simt foarte bine. Pentru mine nu constituie un complex a face teatru în provincie. Nu am nostalgia unei capitale pierdute. Am terminat la București, îmi lipsesc spectacolele pe care le vedeam acolo și atmosfera teatrală extraordinară, dar cred că se poate face teatru bun și în restul țării și prejudecata provincialismului se poate combate cu o prezență sporită a valorilor artistice în festivaluri, de pildă. Sunt destule.

Claudia LIPAN

Numai poetul...

Fundația Culturală Toaca revine cu spectacolul regizoarei Nona Ciobanu, fondatoare și susținătoare a proiectelor pentru arta contemporană a tinerilor creatori.

Toscana este culoarea locală unde se derulează scenariul de teatru, dans și multimedia. Există, dincolo de toate, o invenție teatrală puțin întâlnită în spațiile neconvenționale ale teatrului experimental: Aceea de a păstra și de a folosi în mod egal mișcarea și textul. Libertatea interioară a corpului vorbește din ce în ce mai mult în spectacolele Nonei Ciobanu, ea este protejată și motivată în spatele cuvântului. Compusă pe un text al poetului ceh Vladimir Holan (din care puteau lipsi câteva fragmente), partitura piesei este un poem-eseu închinat poeziei.

Poetul este un actor într-o continuă repetiție cu rolul de a scrie. El trăiește – ca toți poeții și ca toti actorii – freamătul comun al ideilor despre frumos și iubire, în ipostaza cantonierului care colindă întreaga Italie în căutarea idealului.

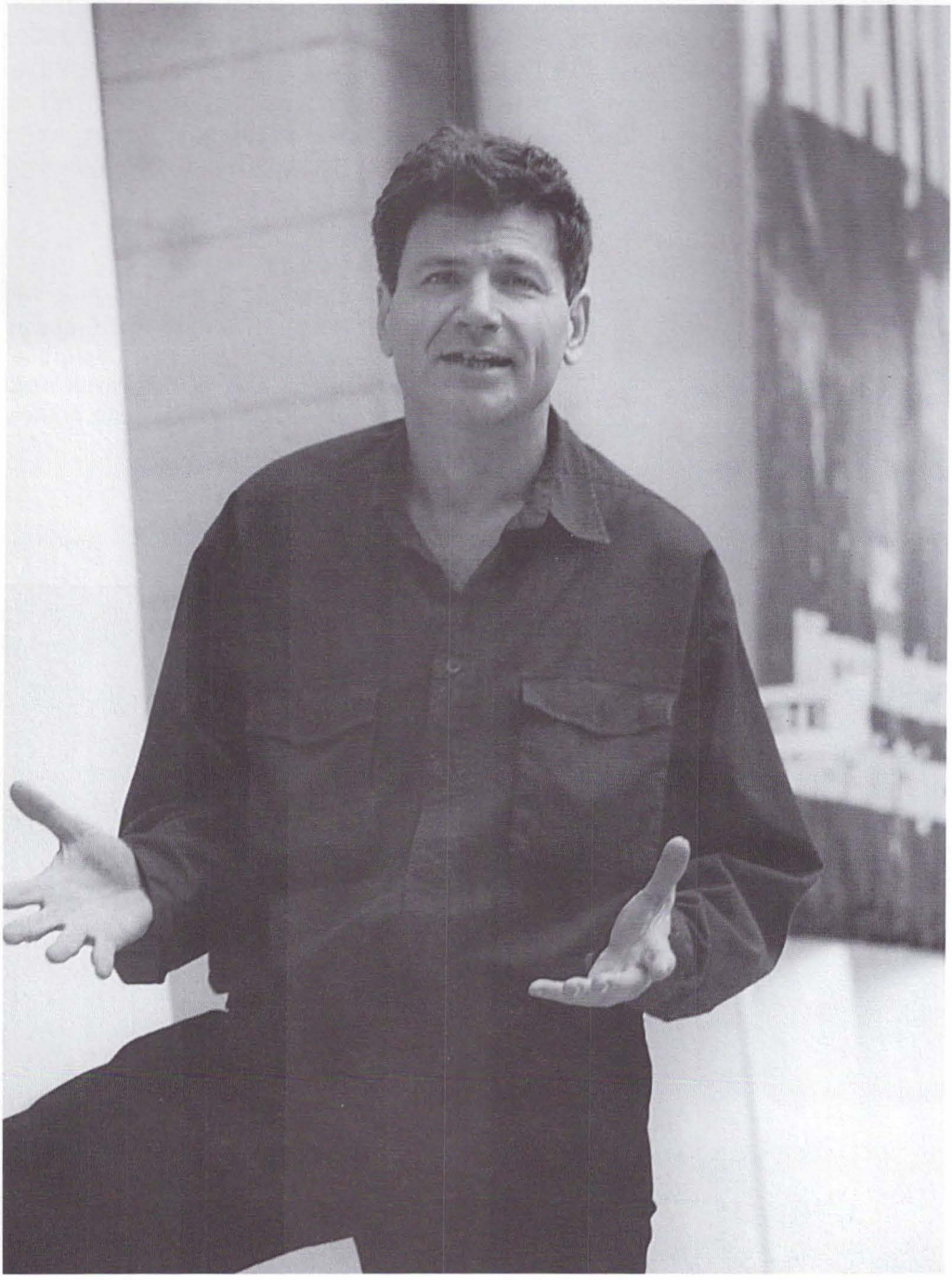
Femeia, ca ideal și prototip al artei, se mișcă în imaginația poetului între elemente de basm. Holan readuce imaginea la starea de vis care-l aproprie, astfel, de văzduhul amorțit al lui Botta, de luna argintie a cântecelor

lui Lorca...Şerban Pavlu îşi uită, din când, în când condiţia de actor şi caută muza care-i risipeşte uneori fantezia (Anca Androne). Chipul ei întreit (Liliana Gavrilescu şi Laurenţia Barbu, aceasta din urmă semnând şi coregrafia) aminteşte de o nouă *Şcoală a femeilor*, a gândului care ia forma unui zbor de berze într-un cerc alb de cretă. Tristeţea de vacanţă a poetului provine doar din optimism. Există o resursă de spontaneitate care-i atenuează căderile, lăsându-l să bea "aroma livezilor unde cresc florile, frunzele, tulpinele poeziei sale". În lipsa unei scenografii propriu-zise, Ana Olteanu ridică pe scenă pereţii spaţiului unde se scrie opera.

Plăcuta comunicare a eroului cu Eul intim, transformă ecranul de cinema într-un punct invizibil. Nu mai contează că ne aflăm la cumpărături într-un supermarket. Imaginea poetului monologând cu propria conştiinţă devine un biet element de decor, căruia i s-a anulat eficienţa fizică, materială. El lasă loc liber spectatorului care ascultă neliniştea inspiraţiei (Ioan Brancu) povestind despre această poezie fantastică în spatele ferestrelor închise pe sub care trec tramvaie...

Fundaţia Culturală Toaca – Toscana **de Vladimir Holan. Regia: Nona Ciobanu. Scenografia: Ana Olteanu. Coregrafia: Laurenţiu Barbu. Cu: Şerban Pavlu, Anca Androne, Liliana Gavrilescu, Ioan Brancu, Laurenţia Barbu.**

ÎN FORȚĂ



Alexander HAUSVATER

„Pentru mine teatrul este un act vital"

Cristina MODREANU: *Cu prilejul prezentării în capitală a spectacolului "Magister Machiavelli", pe care l-ați realizat în vara acestui an la Râmnicu Vâlcea, ați lansat, în cadrul unei conferințe de presă, câteva idei pe care aș vrea să le dezvoltăm. În primul rând, opinia dumneavoastră despre o "descentralizare a teatrului" în sensul că, așa cum spuneați, "în România teatrul bun nu se mai face în capitală, ci în provincie". Înțelegeți prin "teatru bun" ceva opus "teatrului comercial" care se practică de la un timp în teatrele din București?*

Alexander HAUSVATER: Mi se pare esențial faptul că în provincie poți avea actorul la dispoziție tot timpul, în condițiile în care acolo nu există alte tentații – televiziune, film, etc. Astfel, el se poate concentra asupra jocului, egalizând cumva actul interpretării cu actul trăirii, închegându-se, astfel, o relație între ce face el pe scenă și cine este el cu adevărat. Pe de altă parte, el nefiind integrat în agitația masivă dintr-o metropolă, partea a doua a actului actoricesc – împărțit, după mine, în execuție și creație – se dezvoltă mai ușor și mai clar. Atunci când corpul nu este agresat de griji, preocupări, alte activități, procesul de creație este accelerat și nu mai trebuie "digerat" luni în șir.

C.M.: *Totuși, nici actorul din provincie nu este ferit de griji, neavând alte surse de existență în afara teatrului, s-ar putea spune că are chiar mai multe "griji" ce țin de supraviețuire. Spuneați că, pe perioada repetițiilor la "Livada de vișini" de la Teatrul Național "Vasile Alecsandri" din Iași, ați apelat la un exercițiu anume cu actorii. Despre ce era vorba?*

A.H.: Da, sunt două chestiuni diferite. Pentru *Magister Machiavelli* majoritatea actorilor au venit din București să lucreze la Râmnicu Vâlcea, și, odată ajunși acolo, s-au transformat brusc fiindcă trăiau în alt oraș, mult mai liniștit. La Iași era altceva – am vrut să găsesc o modalitate pentru actori de a interpreta personajele cehoviene prin prisma propriei excentricități. După mine fiecare persoană are o "zonă de excentricitate", mai mult sau mai puțin ascunsă, mai mult sau mai puțin conștientă, negativă sau pozitivă, însă această zonă – în care suntem tentați să deviem de la o normă de conduită colectivă, exprimându-ne individualitatea – există. Pornind de la acest lucru am gândit personajele din *Livadă*..., pentru fiecare dintre ele imaginând o preocupare artistică: mama era cântăreață, Ranevskaia – pictoriță, Gaev – poet, etc. Justificarea vieții lor este actul artistic, ei se întrunesc pentru a crea, creația lor fiind poate ridicolă sau neinteresantă. Faptul că ei au această iluzie a creativității, fără a se gândi la utilitatea produsului creației lor, îi face exponenții unei societății pierdute, care nu mai poate exista azi și pe care de aceea o și regretăm. Singura modalitate de a-i face pe actori să înțeleagă toate astea era să-și observe conduita lor personală, gândurile și emoțiile, și nu să se gândească "cum ar fi să fie". În loc să "inventeze" personajele, i-am provocat să găsească în ei, prin scris (au ținut un jurnal al întâmplărilor lor zilnice

din care s-au inspirat), prin observație, prin sondarea acelei zone excentrice a eului lor, prin date despre personaje. Analizându-se atent, fiecare dintre ei au observat la sfârșitul unei zile că este un cameleon, că toți purtăm mai multe măști, în funcție de împrejurări. Cred că în teatrul clasic se face o mare greșeală, alcătuindu-se distribuții după vârsta biologică a actorului – fără să se dea importanță ideii că fiecare om este suma vârstelor sale. Pe mine mă interesează ca actorul să poată reflecta asupra totalității vârstelor pe care le-a trăit și le va trăi, fără să fie închis în vârsta la care a ajuns într-un moment anume. Mai ales că nimeni nu mai dă atenție momentului prezent, chiar din clipa în care acesta s-a epuizat, oamenii se mulțumesc să trăiască prezentul, iar de gândit se gândesc la trecut sau la viitor. Cehov fiind un geniu al observării umanității, cu micile incidente din care este ea alcătuită, un geniu al detaliilor semnificative – o femeie cu un cățel, un bătrân care traversează strada în goană, un sufleur răcit –, toate aceste observații excentrice îți arată că "deviația" de la norma comună este sursa individualismului. El este pasionat să-și scoată personajele din anonimat prin aceste amănunte, de aceea Cehov este azi interesant, într-o epocă de totală uniformizare, cum n-au mai fost altele în istoria lumii.

C.M.: *Dramaturgul Horia Gârbea, cu care ați lucrat ultimele spectacole, spunea despre dvs. că încercați să găsiți în spectacolele pe care le faceți "esența contemporaneității". Cum vă alegeți, în funcție de acest scop, textele pe care să le "montați" după ce le-ați "demontat" în prealabil?*

A.H.: Întotdeauna procesul de alegere a textului a fost pentru mine, foarte bizar: pur și simplu, la un moment dat, vine timpul lor. Un exemplu e Cehov: ultimul pe care l-am făcut, *Unchiul Vanea*, datează din anii '80. Simți la un moment dat, în evoluția ta, că anumite texte au o relație cu ceea ce trăiești. Iar ceea ce trăim acum este aceea că, fie că vrei sau nu, ești legat în feluri diferite de tot restul planetei, care a ajuns foarte "mică". Ne îmbrăcăm la fel, mâncăm la fel, ascultăm aceeași muzică și avem acces la aceleași știri de pe tot globul. Ne-am pierdut rădăcinile etnice, naționale, ne-am pierdut *specificitatea*. Din această cauză se vede o pierdere a pasiunii, a plăcerii de a trăi, a emoțiilor extreme, a aventurii. Nici măcar tinerii nu mai au gustul situațiilor periculoase. Confortul e la ordinea zilei, oamenii nu se mai gândesc decât cum să acumuleze și cum să păstreze ce au acumulat. *Ești ceea ce ai* – aceasta e deviza zilei, nu ceea ce gândești, ci ceea ce ai! În același timp, există o avalanșă de vulgaritate în artă pe care eu cred că trebuie să o luăm în considerație fără să evaluăm: e bun, e rău? Ceea ce mi se pare însă mai grav este că astăzi potențialul uman nu mai poate ajunge la aceeași realizare ca ieri. Oamenii au prea multe de făcut și nu mai au timp să se descopere, să se reinventeze, să-și sondeze "partea excentrică", inconștientă. Totul e planificat în viața omului de azi, fiecare vârstă – umanitatea mai există doar acolo unde mai sunt oameni care au "deviat" de la această programare. Numai prin prezentarea acestor persoane deosebite, ca eroi sau ca victime, îi poți scoate pe ceilalți din ritmul lor spre nicăieri. Atunci ei se vor opri, se vor întoarce spre ei înșiși înțelegând: totul pornește de la mine, cine

sunt eu? Peste tot în lume generația de azi e inferioară "generației boom" a părinților lor, acei hippies minunați care făceau sex pe stradă, fumau marijuana, demonstrau împotriva războiului din Vietnam, care au trecut prin toate experiențele posibile. Copiii lor sunt produsul unei leneviri spirituale, ai unei lipse de curiozitate. Umblând peste tot în lume, în țări foarte diferite, m-am speriat pentru că am avut impresia că, oriunde m-aș fi dus, eram într-un stat american.

C.M.: *Vi se pare că România a început să semene cu un stat american?*

A.H.: România este țara unei existențe absurde. Pe mine fiecare moment aici mă miră, fiecare cuvânt. Nu înțeleg cum gândesc oamenii, de ce nu au o reacție când le vorbești, mi se pare că teatrul se face aici pe stradă, tot timpul. Inovația în teatru poate veni în acest moment dintr-o țară ca România cu condiția ca artistul de aici să se ferească de imitație și să lucreze cu propriile-i idei. Tot ce s-a făcut în Occident e fumat, epuizat. Formule noi, cu adevărat, vor veni dintr-o necesitate a spectatorului de azi, a acestui individ care trăiește absurdul cotidian. El dorește să vadă în teatru o mărturie a acestei existențe, or, eu n-am văzut încă o piesă de teatru românească, contemporană, care să egaleze absurdul de pe stradă, să redea situațiile incredibile în care se află, deseori, românii. Dramaturgia românească nu are reacție la ceea ce se întâmplă, ceea ce este grav, pentru că prin teatru poți schimba ceva în viață, spunând că nu accepți să te supui absurdului, odată conștient de el.

C.M.: *Aveți o teorie și despre public care s-a transformat din pasiv în activ , lucru de care artistul român nu ține cont în nici un fel...*

A.H.: Vreau să fac o diferență între publicul "de premieră", pasiv în continuare și publicul obișnuit care iese uneori – și mi s-a întâmplat să văd asta la spectacolele mele – din mutismul său. Or, mi se pare că este obligația actului artistic să-l scoată pe om din inerție, să-l transforme într-un "articulator". În curând, fiecare spațiu cu potențial teatral va fi descoperit o dată cu producția realizată acolo. Nu se vor mai adapta ideile la un spațiu, ci se va găsi un spațiu pentru ideile creatorului. Din această cauză și publicul se află la o "răscruce de drumuri". Am auzit mulți – prea mulți – oameni de teatru spunând "publicul n-ar accepta asta, sau asta", dar nu mi s-a dovedit că ar fi așa niciodată. Când am mers la Iași să fac *Teibele și demonul ei,* mi s-a spus – "aici avem un public obișnuit cu Chiriția". Nu e adevărat! Au fost și acolo oameni care au reacționat la teatru ca în fața unui *act vital.* Ce mă interesează cel mai mult este să fac un teatru care să fie *o întâlnire de viață*, una care să nu fie uitată. Nu vreau să mi se dea note, ci să primesc reacții, să am dovada că am introdus actul artistic în morfologia unui individ, în vocabularul său existențial, un spectacol al meu să fie pentru el un punct de referință în viața lui, ca și o posibilitate de a se exprima în sala de teatru. Omul de azi se ascunde în întunericul sălii de teatru, or, un spectacol de teatru bun, chiar și unul clasic, îi dă senzația că ceva i se întâmplă lui, personal, îl scoate din anonimat, îi dă un moment de eroism. Cum spune Andy Warhol, "orice om are în viața lui un moment la rampă". După mine nu există oameni mai buni sau mai răi, mai profunzi sau mai superficiali: există doar oameni care nu

știu sau nu pot să-și exploateze potențialul de care dispun. Iar teatrul trebuie să-i învețe asta.

C.M.: *Cum va arăta, după dumneavoastră, teatrul secolului XXI, sau măcar cum va arăta "teatrul lui Hausvater" în secolul ce vine?*

A.H.: Teatrul viitorului este un teatru al mai multor forme, nu al unui singur stil. Toate stilurile vor fi scoase din "lada de gunoi" și amestecate ca într-un tablou de Chagall sau de Dali. Vor fi deopotrivă forme deja experimentate și forme necunoscute. Mie, unul, nu-mi place actul artistic perfect, nici actorul care nu greșește, nu vreau un mecanism perfect, vreau să văd umanitatea chiar în greșeli, în acele așa-zise "imperfecțiuni". Așa că voi ține în continuare cont și de asta, ca și de faptul că omul trebuie să recunoască spectacolele unui creator, să știe, după anumite semne, dacă a mai văzut și alt spectacol al lui. Eu văd spectacolul viitorului ca pe o conversație între totalitatea oamenilor de pe scenă cu totalitatea celor din sală, o comunicare asemeni celei de pe Internet. Spectatorul viitorului va fi un creator, el va reinventa acțiunea, va imagina sfârșitul unei povești, va fi un partener al creatorului. Clasicismul va trebui permanent revăzut, ca și cum Shakespeare sau Cehov ar trăi în zilele noastre. Miza în spectacolul viitorului va fi sugestia – cum sugerezi astfel încât spectatorul să-și continue și singur povestea. Nu va mai exista un început, un mijloc și un sfârșit, spectatorul va putea intra în timpul desfășurării acțiunii și pleca înainte de terminarea ei. Actorii nu vor mai fi sclavii prezenței spectatorului. Sunt și multe necunoscute, dar orice s-ar întâmpla nu trebuie să uităm, că imaginația și pasiunea noastră sunt nelimitate. Nu avem limite!

Cristina **MODREANU**

Cristina MODREANU

Scopul chiar scuză mijloacele – în viață și în teatru

Încă de la intrare, când treci prin tunelul întunecat, unde te întâmpină un bătrân nerăbdător, cu un felinar în mână, umbra lui Hausvater se ivește smulgându-te din cotidian, eliminând "iluziile" celor care au venit la teatru pentru o seară "deconectantă și agreabilă". Pentru regizorul Alexander Hausvater, teatrul e ceva esențial, vital, un pariu pe viață și pe moarte, o experiență decisivă. O demonstrează o dată în plus cu spectacolul *Magister Machiavelli* pentru care a mobilizat actori ai teatrelor bucureștene, dar și din Râmnicu Vâlcea, oraș deschis din punct de vedere teatral, unde au mai montat în ultimii ani Dan Micu și Silviu Purcărete. Spectacolul produs de Teatrul Ariel (cu sprijinul Teatrului Odeon), care își continuă existența (până când, nu se știe, din lipsă de sponsori, singurul implicat până acum

fiind firma canadiană AECL), nu este o simplă lecție prin teatru spre uzul politicianului (principele) de astăzi sau al electoratului, deși este și asta, într-un fel. În fond, nu e puțin lucru să ți se demonteze în față resorturile ascunse ale puterii, să afli secretele politicianului "de meserie", să înțelegi că tehnicile moderne de promovare a imaginii s-au inspirat copios din învățăturile lui Machiavelli, care avea măcar meritul că spunea (scria) lucrurilor pe nume, ceea ce "discipolii" lui moderni nu mai consideră necesar să facă. Urcând însă o treaptă mai sus pe scara semnificațiilor spectacolului, ne dăm seama că lecția e universal valabilă, oricine țintește să "lucreze" cu propriul eu, găsind în ea ceva de ținut minte. Se mai desprinde din spectacol și o altă teorie interesantă, anume aceea că termenul "machiavelism" trebuie redefinit, înlăturându-i-se "cocoașa" sensului peiorativ. Cu alte cuvinte, afirmă regizorul prin intermediul spectacolului, *mijloacele chiar nu contează dacă scopul – un scop bun, fără doar și poate – a fost atins.* Fiindcă "atunci când o societate este bolnavă", spune Machiavelli (fără să fi cunoscut România de azi), "ea trebuie vindecată prin violență. Nu se poate conduce un principat cu duhul blândeții, principele trebuie să fie neîndurător cu cei care produc dezordine în stat".

Revenind la spectacol, el e construit sub forma unui curs ținut în iad de Magister Machiavelli care predă lecții esențiale despre lume și viață, dar mai ales despre *obținerea puterii,* o obsesie a veacului nostru. Lecția nu e deloc aridă – nici în iad elevii nu au prea multă răbdare – pentru că profesorul are geniul de a chema în ajutorul său teatrul, comedia. Astfel, porțiuni din discursul său sunt ilustrate prin fragmente din celebra comedie *Mătrăguna* cu ajutorul prețios al dramaturgului Horia Gârbea care topește cele două fațete ale operei lui Machiavelli într-un *text de spectacol*, creat în acord cu intențiile regizorului. Cursanții, care la început luptă cu plictiseala, repetând automat dictoanele latinești, devin interpreții comediei cuceritoare prin intermediul căreia pricep ce e de priceput din discursul despre politică. În "mixtura magică", alchimistul adaugă o serie de imagini-șoc, ce sprijină discursul și îl *impun retinei spectatorului*. Decorul sobru imaginat de arhitectul Cristi Vlad pe trei niveluri, se transformă brusc, din corpul pupitrelor ivindu-se imagini pulsând de viață: fragmente de corp uman când se vorbește despre anatomie, soldați chirciți ca în tranșee când e vorba de război, ramurile unui copac, înălțându-se spre cer când se teoretizează "plăcerea ce poate face din orice om un principe"... Impresionează rigoarea demonstrației, deși "edificiul" nu e deloc simplu, planurile întretăindu-se, suprapunându-se permanent, solicitându-i la maximum pe actori, care dau dovadă de mobilitate, se transformă "cameleonic" (un termen care îi place lui Hausvater). Dintre toți, Ionel Mihăilescu în rolul lui *Magister Machiavelli* face o demonstrație actoricească impresionantă într-un rol de compoziție. El este bătrânul înțelept, apăsat parcă de toate tarele umanității, pe care o vede ignorantă, stupidă, îngâmfată, incapabilă să învețe din propriile-i greșeli. (Fragmentele de discursuri ale dictatorilor secolului XX,

pe care *Magister Machiavelli* le ascultă îngrozit, sunt un avertisment încă valabil). Condamnat să asiste la eforturile sisifice ale celor "de dincolo" care iau fiecare experiență de la capăt, el tresare, parcă înviat deodată, numai când își expune ideile, pentru ca apoi să revină la dezamăgire, înțelegând că principele ideal, așa cum îl vede el, nu va putea exista niciodată. Resemnat, își întoarce privirea spre cei din jurul său, pentru că a găsit în iad mulți oameni cumsecade, ba chiar mai mult decât atât

Magister Machiavelli este un spectacol exemplar pentru tipul de teatru în care crede și pe care îl practică Alexander Hausvater – un teatru-șoc, din care nu lipsește însă poezia, un teatru în care prezentul transpare metamorfozat, astfel încât spectatorul de acum să se regăsească în personaje și situații, chiar dacă ele au fost create cu sute de ani în urmă.

Teatrul „Ariel" Râmnicu Vâlcea (cu sprijinul Teatrului Odeon) – Magister Machiavelli **după Machiavelli. Regia: Alexander Hausvater. Decoruri: Cristinel Vlad. Costume și butaforie: Viorica Petrovici. Muzica: Nicu Alifantis. Cu: Ionel Mihăilescu, Pătru Gavril, Constantin Florescu, Magda Catone, Gabriel Tudorin, Gabriel Popescu, Aristița Diamandi, Gabriela Curpăn, Corina Merișescu Nadoș. Data premierei bucureștene: 19 octombrie 2000.**

Ștefan OPREA

Da! Nu! Da!

Dar până când să-l tot jucăm pe Cehov... ca pe Cehov, dacă el însuși – în *Pescărușul* – cerea *forme noi*, care să scoată teatrul din *rutină și prejudecată*? Încât, de ce să ne mirăm auzindu-l la radio pe Hausvater declarând că „piesa a fost *re-creată*"?! Se referea, desigur, la traducerea-prelucrare a lui Horia Gârbea. Declarația ar putea fi socotită șocantă și ar provoca întrebarea: „De ce să fie *re-creată*?! Cehov n-a *creat-o* destul de bine?!". De aici, ar putea porni o nesfârșită discuție, pro și contra, între cei care doresc respectarea statutului unei capodopere și cei care nu mai pot suporta capodoperele altor timpuri și vor ceva nou, conform cu spiritul, cu psihologia și cu aspirațiile prezentului. Oricât de lungă și aprinsă ar fi, însă, o asemenea discuție, ea nu va duce spre nici o concluzie, căci argumente vor avea și unii și alții.

Așadar, au avut dreptate Gârbea și Hausvater să-l abordeze pe Cehov dintr-un unghi inedit, să elimine atmosfera specifică, muzicalitatea internă, sensibilitățile adânci, simbolurile tradiționale și să le înlocuiască, fără milă, cu *forme noi*? Da! Nu! Da! Ferice de cei care se pot opri la un răspuns categoric: Da! Nu! Da!

În interviul radiodifuzat mai sus-pomenit, Hausvater vorbea despre o trilogie pe care a dorit s-o realizeze pe scena Teatrului Național din Iași: *Teibele și demonul ei*, *Roberto Zucco*, *Livada de vișini*. Afirmație năucitoare, dacă o raportezi la cele trei texte, cărora cu greu li s-ar putea descoperi elemente comune (de gândire, de sensibilitate, de atmosferă, de

structură dramatică. de stil). Numai că el vorbea despre *o trilogie de stil regizoral*, de viziune scenică. Sigur că trebuie să fii foarte stăpân pe mijloacele tale – și Hausvater este! – să ai siguranța unității tale de gândire ca să poți „trage" spre un numitor comun (stilistic) trei texte atât de diferite și să poți spune, cu mâna pe inimă, că nu te repeți. Dacă, însă, te repeți, ai un „loc de fugă": *trilogia stilistică*. Poate zice cineva nu?! Prin urmare, dacă lăsăm la o parte orizontul nostru de așteptare „Cehov", dacă renunțăm la tot ce am știut și am simțit în fața unei reprezentații cu o piesă cehoviană, dacă vrem să nu fim taxați drept tradiționaliști sau – și mai rău! – retrograzi, dacă acceptăm că nu cuvântul, nu poezia, esențele tari, și subtilitățile textului trebuie să primeze într-un spectacol Cehov, ci imaginea, mișcarea, ritmul, culoarea, muzica, invenția scenografică, dacă avem exercițiul – absolut necesar! – de spectator obișnuit cu modernitatea gândirii regizorale, nu se poate să nu socotim excelent spectacolul lui Hausvater. Căci el este, înainte de orice, un spectacol de imagine și ritm, de sonorități debordante, de culori și forme caleidoscopice, elaborate într-o viziune unitară, ingenioasă, cuceritoare. Ici, colo, însă, mai învinge și Cehov: câte o oază de calm și de liniște, de vibrație a sentimentului, de izbucnire a câte unui simbol specific – totul foarte atent și subtil lucrat: bijuterii. Iată colaborarea cu Cehov, îți spui. Iat-o pe *Liubov Andreevna* – veselă, exuberantă, tristă, melancolică, superior indiferentă față de tot ce i se întâmplă sau pasager îndurerată, sfâșiată de presimțiri; iată-l pe *Gaev*, copilăros și retoric, senin și superficial; pe *Lopahin* (prezența cea mai pregnantă din acest spectacol), viguros, dinamic, vag sentimental, dar mai ales hotărât și lucid în tot ce face. Și celelalte personaje se conturează cu precizie – mai ales *Firs* și *Duniașa* (explozivă, feminină, nestatornică, provocatoare), dar și *Pișcik* și *Petea Trofimov*, și *Iașa*, și *Varia*, și *Epihodov*. Regizorul a avut abilitatea de a le oferi șansa *să se vadă*, fiecare cu chipul și cu trăsătura de caracter esențială, să se decupeze semnificativ din cascada copleșitoare de ritmuri, sonorități și culori care se grăbește mereu să și le asume – uneori, înainte de a-și fi epuizat disponibilitățile individuale și de participare la drama de ansamblu.

Două personaje noi sunt introduse în spectacol: *Maria Ekaterina Gaeva* (mama, adusă din subtextul cehovian și conferindu-i-se rol de prim-plan) și *Mișa Ivanov* (licitatorul), căruia îi revine funcția dramatică de a marca dezintegrarea proprietății și a familiei *Gaev–Ranevski*.

Colaboratorii lui Hausvater – scenografa Axenti Marfa, compozitorul Romeo Cosma, coregrafa Dana Coșeru și ceilalți – au lucrat într-un consens inspirat, slujind, cu talent și ingeniozitate creatoare, viziunea regizorală.

Teatrul Național „Vasile Alecsandri" din Iași – Livada de vișini **de A.P. Cehov. Versiunea românească: Horia Gârbea. Adaptarea scenică și regia: Alexander Hausvater. Decoruri și costume: Axenti Marfa. Muzica: Romeo Cosma. Coregrafia: Dana Coșeru. Asistent de regie: Doina Ignea. Maestru de lumini: Aurel Andrei. Maestru de sunet: Adrian Danifeld. Cu: Doina Deleanu, Teodor Corban, Sergiu Tudose, Emil Coșeru, Anne-Marie Chertic, Adi Carauleanu, Petru Ciubotaru, Ada Gârțoman-Suhar, Vitalie Bichir, Antonela Cornici, Petronela Grigorescu, Tatiana Ionesi, Constantin Pușcașu, Doru Aftanasiu. Data premierei: 12 octombrie 2000.**

SPECTACOLE

Doina MODOLA

Ofensiv!

Prima concretizare a unui ambițios program estetic, având printre finalitățile majore relansarea Naționalului timișorean și valorificare creației dramatice românești clasice și contemporane, din țară și din diasporă, *Revoluția oarbă* de Leonid M. Arcade în regia lui Alexa Visarion face dovada materializării într-un timp scurt (sunt mai puțin de șase luni de când domnul Cornel Ungureanu a preluat, în luna mai, direcția teatrului) a unei strategii intensive de restaurare și dinamizare profesională. Spectacolul, montat de Alexa Visarion prin decuparea unei intrigi dintr-un text prolix, scris în anii '70 (piesa a apărut în 1971 la Paris, în contextul dezamăgirii pentru eșecul tot mai evident al ideologiei marxiste, agravată de dovezi din ce în ce mai răspicate și compromițătoare ale concertării de la Moscova a acestei tendințe în Europa Occidentală), pune în discuție destinul general al revoluțiilor ratate și, în primul rând, ceea ce am considerat noi revoluția română din 1989.

Desfășurată pe scena deschisă vast în toate direcțiile, într-o plastică monumentală, excelent ritmată dinamic și imagistic, între fundalul când albastru sideral (închipuind biroul stingher și fantast al utopiei spulberate), când străjuit de o pânză imensă pe care se prelungesc cruci și morminte, unde își dorm somnul de veci speranțe, vise și cadavre, montarea denunță eșecul idealului pervertit de acțiunea socială – ideologie degradată în concretul vieții. Decăzută în cea mai sinistră deriziune, speranța redresării existențiale devine un bâlci grotesc, un circ pestriț, mortificat și agitat, o debandadă deșucheată în care țopăie principiile egalității, fraternității, dreptății și justiției, în bâlbâielile aberante ale unor găinari mărunți, pușI obsesiv și iremediabil pe furtișaguri, trândăvie, escrocherie, hoinăreală și cerșetorie. O țiganiadă recurentă pare să fie destinul ineluctabil al oricărei încercări de schimbare și ceea ce a dezamăgit ieri se reeditează și azi. O boală morală incurabilă a intrat în om și degradează tot ce atinge, într-o atmosferă de farsă cu poncife și scălămbăieli funeste. Decăzuți într-o gloată neproductivă și parazită, cei ce păreau angajați să schimbe lumea se complac ca marginalizați intratabili și profitori mărunți. Tabloul este sumbru, amar și pestriț, măcinat de domnia fatală a kitschului. Spectacolul lui Alexa Visarion, corosiv, necruțător și sumbru, în ciuda exuberanței sale coloristice și vestimentare (în care scenografa Geta Medinschi aduce o contribuție stilistică remarcabilă), e un spectacol incomod pe o temă neplăcută și prea actuală, care zgândăre, provoacă, agresează. Concepută într-o manieră directă, asertivă, în care ancadramentul expresionist al debutului și finalului ostentează abrupta interpelare a realului imediat, montarea incriminează adevăruri bolnave și stânjenitoare cu o ironie exasperantă și crispată. Replicile nu "curg", ci mitraliază sacadat, chemând contexte

întregi de disperare în sintagme colțuroase. Uneori semnele sunt prea directe. alteori riscă să se iroseasc în van, dar șatra instalată într-un cimitir fantast, în dialog cu hârcile și zombii conține răul acela adevărat care macină în adânc. Spectacolul amintește bizar de *Opereta* lui Gombrowicz și de *Cimitirul Buna-Vestire* a lui Arghezi, exploatând parodic clișeele operei lirice (*Trubadurul*) nu numai ca situații, ci și ca sonoritate muzicală și exotism gitan. O permanentă autopersiflare și neliniște definește metateatralitatea spectaculară.

Actorii nu cred cu totul în text, stânjeniți de emisiunea lui sacadată și poate resimțind ei înșiși refuzul conștiinței rănite de prea mult urât, obosiți de redublarea lui în viață și pe scenă. Și totuși, conduși cu autoritate de regizor, eroii se conturează viu și pregnant între îndoială și înverșunare. *Pierre Jean Just*, filosoful de cabinet îmbătrânit, anacronic, refugiat în elanuri erotice tardive și obscure are parte de un interpret inteligent și expresiv – Ovidiu Ghiniță – ce face pereche revelatoare atât cu ideologul văzduhist și angoasat (*Platon* al lui Daniel Petrescu), cât și cu secretara prea tânără și arătoasă (Monica Rusei), scăldată în șampoanele răsturnărilor. După cum șleahta gălăgioasă de pehlivani și soitari – care îi preia și "aplică" utopia prin profanări și "meserii" suspecte, sporovăind și bravând într-o lume nici vie, nici moartă – devine tabloul vivant și allegro al realității, dirijat de un *Dui-Dașa* (Cristian Szekeres) energic și dezlănțuit de un *raisonneur* poseur și levantin (*Cantemir* al lui Horea Ionescu). Un excelent portret de țigancă bătrână realizează Luminița Stoianovici (*Vaiava*), secondată aproape de Luminița Tulgara (*Coconad*). Siluetă grațioasă, coborâtă parcă dintr-un tablou provincial de sufragerie, Claudia Ieremia, permanentă prezență scenică surâzătoare și ispititoare, dă viață acelui principiu erotic care ține de pitorescul sclipitor al etniei și al imaginii comune despre ea. Un mutu-psihanalitic (Pavel Bartoș) bântuie scena conferindu-i accente enigmatice și trimiteri clovnești. Întreaga ceată pestriță, de altfel: *Pista de la Bran* (Valentin Ivanciuc), *Fermecuși* (Doru Iosif), *Strigoieș de partid* (Ruslan Rotaru), *Puțănel* (Călin Ionescu), *Punguță* (Călin Ursu), *Vuță* (Adrian Voichitescu), ca și morții vii care își fac apariția în scenă în costum de gală mucegăit (ca într-o operă de Monteverdi) – Adriana Ghiniță, Ion Rizea, Anca Jurchescu – evocă (și prin nume) umanitatea fantasmagorică a dramaturgiei lui D.R. Popescu, cu care Leonid M. Arcade pare să aibă profunde afinități. Echipa de interpreți, bine pusă la punct, în ciuda îndoielii față de acest spectacol de *neplăcută* actualitate, a realizat un spectacol-interogație ce supără, pune pe gânduri și poate vexa. Supărător ca *Pădurea nebună* (acel scenariu-reportaj dramatic realizat, prin observație directă, de o echipă de tineri actori englezi în anul 1990, după un sejur de câteva săptămâni în România), el ne pune în față o oglindă în care realitatea rânjește prin diformități degradante și farsă bălțată. Cred că așa arată un spectacol de atitudine în zilele noastre: înconjurat de suspiciuni, disconfort, neplăcere. Dar demascând și șarjând răul care ne macină. E greu să-l privim. Dar prin *aceasta* se validează și se legitimează.

Teatrul Național din Timișoara: Revoluția oarbă **de Leonid M. Arcade. Regia: Alexa Visarion. Scenografia: Geta Medinschi. Distribuția: Ovidiu Ghiniță, Daniel Petrescu, Monica Rusei, Cristian Szekeres, Horia Ionescu, Claudia Ieremia, Luminița Stoianovici, Luminița Tulgara, Valentin Ivanciuc, Pavel Bartoș, Cătălin Ursu, Adrian Voichitescu, Adraian Ghiniță.**

Ileana BERLOGEA

Un Arrabal aproape clasic

În excelenta traducere a lui Romulus Vulpescu, Radu Dinulescu (recent revenit printre noi), tânărul regizor din anii '80, cel care ne obișnuise pe câteva scene ale țării cu explozii de fantezie și curiozitate de explorator în gândirea sensurilor ascunse ale unui text, a montat la Teatrul „Nottara", una dintre ultimele lucrări ale lui Fernando Arrabal. Cu o tulburătoare dimensiune tragică, *Scrisoare de dragoste ca un supliciu chinezesc* este, în realitate, o monodramă pentru o mare actriță, o rememorare a raporturilor unei mame acuzate direct de fiul ei că i-a trădat tatăl, mort în închisorile franchiste.

Distribuind-o în rolul acestei chinuite și nefericite eroine pe Victoria Cociaș, regizorul a transformat piesa într-una conflictuală, fiul plecat de acasă, văzut doar cu ochii minții, devine real, la fel ca și *Ghicitoarea*, jucată cu ușoară stranietate de Emilia Dobrin. Concretă, carnală, plină de temperament, Victoria Cociaș a reușit într-un spațiu aproape neutru, doar un pat (scenografia Sanda Mitache), cu un acompaniament muzical, discret sau violent, în funcție de starea eroilor, să creeze un personaj convingător, emoționant. Disperată sau cu pătimașă dorință să-și recucerească fiul, ea își strigă nevinovăția, dar își recunoaște vina, pretextând că și-a trădat soțul, evadat din pușcărie, pentru a-l salva.

Cu evidente elemente autobiografice – tatăl scriitorului a fugit din închisoare pe când el avea doar câțiva ani, dispărând apoi pentru totdeauna – Fernando Arrabal a creat o tragedie a conștiinței, a remușcărilor, a iubirii fără răspuns, a supliciului chinezesc (două ființe, legate și aruncate într-un puț adânc se devorează reciproc).

Mama și *Fiul* se torturează. El, *Fiul*, jucat cu sinceritate de Bogdan Dumitrache, chiar dacă la început actorul a intrat mai greu în atmosferă și în incandescența necesară.

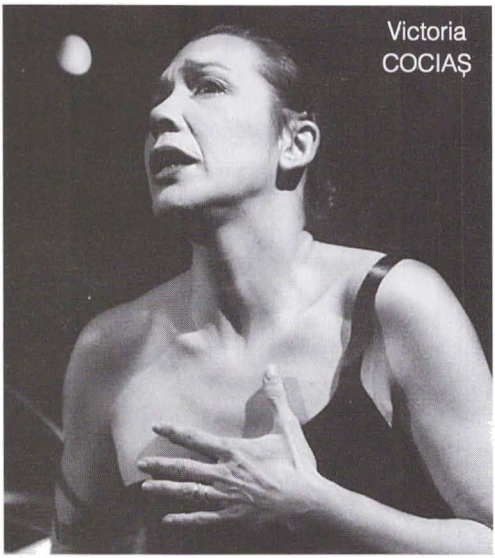
Actrița a reușit să ne tulbure cu disperarea *Mamei,* cu dorința de împăcare, cu iubirea, aproape maladivă, pentru fiul care o urăște, fără însă a înceta s-o iubească, totuși, la rândul său.

Dramatică, cu tensiune lăuntrică, cu risipă de gest și cuvânt, atunci când se justifică, umilă sub ploaia de acuzații, actrița își dezvăluie în acest rol și alte date decât cele cu care ne-a obișnuit în *Maria Callas* sau în caricaturalul rol al *Clarei*, iubita lui Mussolini. Poate nu a atins încă acel grad de transfigurare, de comunicare cu transcendentul, cerut de acest dificil rol, dar nici nu cred că regizorul i-a cerut acest lucru. A preferat Radu Dinulescu să lucreze cu ea în cheie realist-psihologică, subliniind însă universalitatea temei, perenitatea remușcărilor, pedeapsa pe care o primești cu certitudine atunci când faci rău, pedeapsa dată cel mai adeseori de propria conștiință.

Există în spectacol și o ambiguitate binevenită. Eroina discută cu fiul ei, îl vede aievea și totuși nu-l vede, nici atunci când încearcă să se agațe de el sau să-l îmbrățișeze cu mai multă pasiune decât cea maternă. Nici măcar nu știm dacă fiul mai trăiește.

Spectacolul are o autentică simplitate, regizorul preferând să-i lase pe actori să se desfășoare în voie, creându-le din lumini, umbre, muzică, dansul frenetic al *Fiului*.

Montarea ne-a adus – în afara reîntoarcerii lui Radu Dinulescu, așteptat și pentru alte spectacole – calitățile de bună tragediană ale Victoriei Cociaș și, mai ales, un Fernando Arrabal aproape clasic.


Victoria COCIAȘ

Teatrul „Nottara" – Scrisoare de dragoste ca un supliciu chinezesc **de Fernando Arrabal. Direcția de scenă: Radu Dinulescu. Scenografia și costumele: Sanda Mitache. Muzica: Cristian Târnovețchi, Constantin Fleanu, Alexandru Nucă (chitară). Cu: Victoria Cociaș, Bogdan Dumitrache și Emilia Dobrin. Data premierei: 12 octombrie 2000.**

Ioana ICHIM ANGHEL

Fără sare, dar și fără piper

La câteva minute după începerea spectacolului, am avut senzația că am nimerit la un curs despre cum se concep personajele, despre cum se naște și se dezvoltă intriga într-un spectacol de teatru, despre cum se construiesc o situație comică, un gag. O expunere, de altfel, corectă și coerentă, fără a depăși însă pragul spre un spectacol viu și colorat, plin de umor, un spectacol în care personajele sunt asumate și nu „povestite", un spectacol în care relațiile dintre ele se nasc, evoluează, se transformă sub ochii noștri. *George Dandin*, spre exemplu, interpretat de Ion Haiduc, ne „arată" mila pe care ar trebui de fapt să ne-o stârnească soțul păcălit de o soție ce se pretinde a fi de neam nobil, dar pe care de altfel și-a „cumpărat-o", vrând astfel să acceadă în lumea așa-zisei aristocrații. Penibilul și mediocritatea acestei false „nobilimi" sunt bine exprimate vizual atât prin costume (scenografia este semnată de Ștefania Cenean), cât și prin mișcarea scenică, concepută de Felicia Dalu, dar nu sunt susținute de construcția personajelor. Ele trăiesc într-un singur plan – cel exterior, reprezentat de ceea ce vor să pară că sunt; le lipsește, însă, cu desăvârșire, un al doilea plan, acela în care se întrevăd mediocritatea, goliciunea sufletească, tot ceea ce reprezintă imaginea reală a ceea ce sunt ele de fapt, plan care, dacă ar fi fost exprimat prin trăiri, gânduri, nuanțe autentice ar fi avut în mod cert haz. Dar, din păcate, această „simplificare" a construcției dramatice a „ușurat" spectacolul tocmai de ceea ce era mai important – latura comică, obligatorie pentru un spectacol ce se dorește și poate fi o comedie de succes.

Teatrul „Nottara" – Soțul păcălit **după** *George Dandin* **de Molière. Versiune scenică și regie: Mircea Cornișteanu. Scenografie: Ștefania Cenean. Data premierei: 6 octombrie 2000.**

Constantin PARASCHIVESCU

Teatralitate și dramă

Ion Parhon insistă să merg la Oradea și eu nu prea pricep de ce; trei spectacole din stagiunea trecută și o premieră, dramatizarea unei povestiri de Gabriel García Marquez, semnată și regizată de Ion Sapdaru. Moldoveanul? Știam că basarabeanul Sapdaru montează mai mult la Iași și la Botoșani, anul trecut a coborât până la mare și a realizat o revistă la "Fantasio" cu care a luat un premiu, dar nu l-am întâlnit în alte puncte geografice. A luat-o acum spre vest, dar aud că e și angajat și "premiera" se anunță ca o promisiune de performanță, a sa și a teatrului, ceea ce stârnește curiozitatea. În plus, teatrul din Oradea a luat un premiu la Festivalul Teatrului Scurt, pentru cel mai bun spectacol, cu *Despre sexul femeii ca un câmp de luptă în războiul din Bosnia* de Matei Vișniec, unde președintele juriului a fost chiar Ion Parhon, așa că știa el ce știa...

Am un ziar, o carte și în Gara de Nord mai iau o revistă, să am ce citi în trenul de noapte care pleacă abia când se întunecă – "Observatorul cultural" nr. 31 (26.09–02.10.2000). O colegă de breaslă care e cu noi deschide revista și ne arată un titlu de pe pagina de teatru, recomandându-l zâmbind: *Provatolicoelefas* de Sebastian Vlad Popa. Pe care, într-un preambul, îl recomandă, la rândul lui, Doru Mareș, ca fiind textul care s-a situat "la vârful inovației" la secțiunea teoretică a "alt FEST"-ului de la Bistrița. *Provatolico...* – ce vrea să spună șturlubaticul eseist? Dar în tren nu-i chip să citești, am nimerit într-un vagon-congelator unde bate vântul pe la geamuri, însoțitorul nu are voie să ardă un cărbune pentru că nu e încă 1 octombrie, noi nu dispunem decât de o pătură (din același motiv) și perspectiva contractării unei zdravene răceli ne ia (îmi ia) orice predispoziție 'telectuală. N-am chef acum de paradoxurile lui S.V.P. Tremur. Așa că-l amân pentru destinatie.

Dar nici la destinație n-am găsit timp să-l citesc. Pentru că după prezentarea informațiilor preliminare despre stagiune și stadiul actual al preocupărilor artistice ale colectivului, de la primul spectacol nu m-au mai interesat paradoxurile tânărului cărturar, ci realitatea cotei valorice descoperită aici cu sinceră satisfacție, în cazuri individualizate chiar, unde aveam impresii dilematice. *Uși închise* de Jean-Paul Sartre, montat la Sala Studio de către tânăra regizoare Alina Hristea, este un spectacol sever, grav, în care tensiunea existențială conturează gradat, între sarcasm și derizoriu, perspectiva tragică a ființei *etern dependente*. Tragic ce nu se mai naște din confruntarea a două sentimente, ci între om și situație. Tensiune aproape palpabil creată, plastic și în joc, ce menține interesul treaz, cu alternanțe nuanțate de introspecție și izbucniri dure, determinate de spaima adevărului relevat: în spațiul "ușilor închise", infernul *sunt ceilalți*. Vioara Bara, scenografa, creeaza un spațiu sordid, dar nu uscat, într-o alternanță de alb și negru, cu pietricele pe jos ca pe o plajă de grindină și bolovani, trei scaune și o ușă la capătul unui podium îngust înclinat, pe unde intră personajele într-o aură de lumină ca să nu mai iasă. Dar și aici e

lumină – costumele albe însenineză ambianța, viața parcă e posibilă. Dar ce viață!...Fiecare apariție, fiecare moment e o zbatere între amăgirea libertății și certitudinea chinului dependenței eterne de ceilalți. Și eleganța albului strălucitor se maculează cu cenușiul și întunecatele pete lăuntrice ale fiecăruia, scoase la iveală aici. Doru Fârte (*Garcin*) și Mariana Neagu (*Ines*) joacă nuanțat și convingător, cu o expresivitate reală. Surpriza, pentru mine, a fost Mariana Presecan (*Estelle*), care a evoluat într-un registru de autentică forță dramatică, pe care nu i-l bănuiam după ce am văzut-o cu un an în urmă în *Mona* din *Steaua fără nume*... fără relief. Tânăra regizoare a creat și a condus tensiunea cu o matură grație profesională, ce se cuvine relevată. S-a oprit sau n-a vizat punctul culminant de tulburare emoțională a tensiunii, ceea ce lasă impresia că mai lipsește ceva...
Registrul dramatic al Marianei Presecan mi l-a relevat și rolul din al doilea spectacol, *Kate*, în *Despre sexul femeii ca un câmp de luptă în războiul din Bosnia*. Aici, strunit pe o interiorizare lucidă, controlată, cu antene ocrotitoare spre sufletul mutilat al pacientei pe care o cercetează și cu lacrimă demn reținută pentru propria ei durere sufletească. Aceasta, pacienta, are în Elvira Platon-Râmbu o întruchipare tulburătoarte, cu sfâșieri lăuntrice și erupții de deznădejde la limita demenței. Pe care, firește, n-o depășește, ci o menține încordată la generalitatea cazului de conștiință trăit într-o experiență individuală cumplită, odioasă. Arc sugerat impresionant în monologul "bărbatului balcanic", unde protagonista se detașează cu discretie parcă, de relatare și regizează cele spuse cu scene aievea pe care regizorul de drept, Petru Vutcărău, le-a însuflețit inspirat și unde bărbații, Petre Panait mai ales, au o evoluție apreciabilă. Și aici, Vioara Bara creează un spațiu exemplar, în alb complet, cu un pat simplu în mijloc, un scaun și o măsuță. Apoi, tot spațiul devine roz, gri, mov și roșu, prin spectaculoase efecte de lumină care subliniază stările evocate. Un mic poem dramatic, spunea cineva, care se încheie, însă prea brusc și firav, ca pe o curbă anemică. Când și cum a luat *Dora* (Elvira Platon-Râmbu) decizia de a lăsa copilul? cum și când încep pentru *Kate* incertitudinile de a mai continua misiunea aici? A – "când și cum", aflăm, printr-un anunț sec, dar e suficient atât?
Și vine premiera. *Fantastica și trista poveste a candidei Erendira și a nesăbuitei sale bunici,* dramatizare după Gabriel García Marquez de Ion Sapdaru. Eu, după ce am citit povestirea, mărturisesc că nu m-aș fi încumentat s-o dramatizez. E o dramă cu accente tragice, e adevărat, dar spectaculozitatea ei, dincolo de particularitatea "nesăbuitei" bunici, nu își are focarul în înlănțuirea episoaselor, ci în sugestia exterioară a imaginilor create de o descriere, de o metaforă. Cum să figurezi "vântul nenorocirii" care bântuie în inima deșertului, departe de lume, unde se petrece acțiunea și răvășește ființele? Cum să-l faci pe *Ulise*, "un adolescent de aur cu ochii de mare însingurată" căruia *Erendina* îi spune "miroși a flori"? și, sărind spre final, cum să redai pe scenă fuga ei pe lângă țărmul mării, "împotriva vântului, mai iute ca o căprioară", unde "nici un glas de pe lumea aceasta n-ar fi putut să o oprească"? Aflu, din notele traducătorului Darie Novăceanu, că celebrul autor a vrut să scrie mai întâi un scenariu

de film despre cumplita poveste, ceea ce îmi confirmă presupunerea. Că Ion Sapdaru s-a încumetat, e meritul lui și în bună parte a reușit să redea originalitatea stranie a narațiunii, amestecul de excentric și fabulos, frumusețea spectaculoasă a grotescului conținut aici, dacă se poate spune așa (însă nu), dar mai puțin fiorul dramei monstruoase care se conturează.

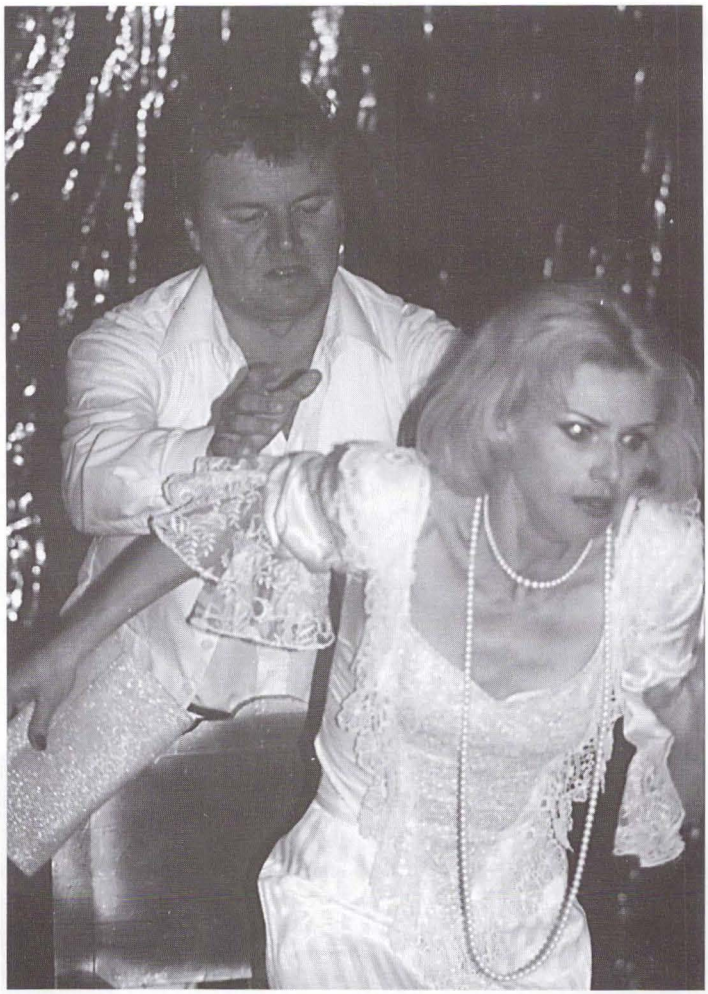
Ca regizor, Ion Sapdaru creează cu nerv și gradație bine ritmată un spectacol de o frumusețe modernă, cu discreție de basm și explozii coregrafice, contrapuncte sonore ce sporesc interesul, plăcerea și gustul jocului. Introduce un povestitor, *Rafaelo*, care coboară din cer cu aripi de înger și însuflețește povestea, prilej de a se remarca strălucit Petre Panait, cu un aer bonom, complice și detașat, cu ochii râzând și gesturi delicate de bunic. Creează scene antologice, dintre care menționez îndeosebi noaptea de dragoste dintre *Erendira* și *Ulise*, realizată cu o tandrețe de mătase care încântă și dă aură de finețe interpretării tinerilor blonzi Angela Tanko și Șerban Borda. E meșter Sapdaru în animarea ansamblului, realizând compoziții dinamice care impresionează și se reține (momentul de bâlci, de pildă, apariția călugărilor misionari, scenele cu soldații). În creionarea unui personaj complex ca *Bunica*, cred că a fost mai expeditiv. Și aici era punctul de convergență a dramei cu tragicul. Această femeie – care-și exploatează nepoata bastardă pentru incendierea casei (vină care nu-i aparține direct), cu aviditatea crudă a celei care socotește paguba la bănuț, "872.315 pesos", și poate spune, după șase luni de calvar al fetiței, că "dacă lucrurile o să meargă ca până acum, în opt ani jumătate și unsprezece zile ai să-ți achiți toată datoria" – nu are nimic omenesc în ea. Am asemuit-o, mai întâi, cu *Mutter Courage*, dar distanța e enormă. Măicuța lui Brecht își ocrotește fiica și negoțul ei avea o motivație umană. Ce motivație poate avea un monstru în fustă care îi spune fetiței – ce se plânge că ar avea, parcă, "sticlă pisată în oase", după șase luni de abandonare la pofta bărbaților – "încearcă să dormi"?... Nici nu știu dacă să-i spun ființă acestei alcătuiri înspăimântătoare, pe care García Marquez o descrie ca pe o "frumoasă balenă albă" în lumea indienilor, "ce se purta trufașă, plină de o mândrie ponosită". Trufia și mândria ponosită au fost realizate de interpretă, Mariana Vasile, monstruozitatea nu. Imaginea *Bunicii*, în spectacol, domină prin grotesc, uneori chiar amuză, dar nu înspăimântă. Și aici, Vioara Bara a creat un excelent cadru scenografic, cu sugestii inspirate (un vitraliu coboară din plafon, pe fond negru, și închipuie un interior de mănăstire), fantezie în mobilier și obiecte (păunii, fotoliul *Bunicii,* ca un tron împărătesc, nemărginirea mării pe un panou de fotograf. camionul), exuberanță în costume. Finalul e în curbă descendentă. Otrăvirea *Bunicii* nu produce nici o impresie, momentul e lungit, inutil, diluat, iar când se produce, totuși, expierea, *Erendira* dispare pur și simplu, iar strigătul lui *Ulise* nu mai are ecou. Unde e "fuga împotriva vântului, mai iute decât o căprioară"?...

Cu reale satisfacții și un nelămurit regret, am plecat de la Oradea tot cu un tren de noapte. De data asta parcă

oarecum încălzit – or fi ars doi cărbuni pe acolo. Și a venit rândul "inovației" teoretice a tânărului care a scris *Provatolicoelefas*. Ia să ne distrăm... Pe măsură ce citesc, deslușesc însă în tonul șugubăț al autorului o cauză estetică serioasă, pusă extravagant, teatral, e drept, dar cu adâncime: diferența dintre teatralitate și dramă. Zice, de pildă junele: "spectacolul teatral – spectacolul lucrurilor în materialitate lor. Omul verosimil, om sociabil...(etc.). De partea cealaltă, spectacolul de dramă este al lucrurilor transfigurate. Omul paradoxal, întrucât dilematic...(etc)". Și înțeleg:; am văzut trei spectacole de o reușită teatralitate, unul chiar seducător (premiera). Punctul unde s-au oprit, mai subtil, mai ascuns, mărgea în carapace, a fost drama. Ceea ce le-a reușit actorilor trupei maghiare "Szigligeti" în *Nebuni din dragoste* de Sam Shepard (Medgyesfalvy Sándor, Fábián Enikö, Kovács Levente jr., Borsos Barna), unde teatralitatea a fost, parcă, estompată în favoarea unui sâmbure viguros de dramă (regia Dézsi Szilárd). Mai învățăm de la tineri.

Mulțumesc, Ion Parhon.

Teatrul de Stat din Oradea – Fantastica și trista poveste a candidei Erendira și a nesăbuitei sale bunici. **Dramatizare de Ion Sapdaru după Gabriel Garcia Marquez. Traducerea: Darie Novăceanu. Regia artistică: Ioan Sapdaru. Scenografia: Vioara Bara. Coregrafia: Victoria Bucun. În distribuție: Mariana Vasile, Angela Tanko, Petre Panait, Șerban Borda, Ion Abrudan, Richard Bocskai-Balint, Ion Mâinea, Dorin Presecan, Sebastian Lupu, Adrian, Locovei, Igor Lungu, Romeo Romitan, George Voinese, Ion Ruscuț, Mona Erhan, Simona Nica, Marian Presecan, Ileana Iurciuc ș.a. Data premierei: 29 septembrie 2000.**



Doru FÂRTE
și
Estella PRESECAN
în
Uși închise

Elisabeta POP

"Omule, zis-am, luptă-te și crede!"

Am propus acest titlu din spirit polemic: nu puțini au fost cei care, încă din timpul vieții lui Madách, i-au reproșat, fie că poemul lui este prea optimist, fie că inculcă spaimă de viitor și o iremediabilă tristețe. Revay József a scris că-l deprimă atâta pesimism, iar marele poet maghiar Arany János l-a apărat cu argumente ce țin de bunul-simț: cel mai adesea înfrângerile nu distrug, ci întăresc, fortifică pe cei în cauză. Acest îndemn final spune, cred, destul, ca să nu putem fi de acord cu cei care susțineau că poemul ar fi trist din cale-afară. La vremea scrierii textului, Madách avea doar 37–38 de ani, era un om tânăr și plin de speranță. Din nefericire, avea să moară la numai 41 de ani...

Vecini cu maghiarii și trăind, noi, ardelenii, de când ne știm alături unii de alții, ne cunoaștem totuși prea puțin, cultural vorbind, unii pe alții, ceea ce nu ne onorează. Iată că, cel puțin în ce privește *Tragedia omului,* lucrurile stau mult mai bine. Încă din 1904, traducerea excepțională de către poetul Octavian Goga a acestui poem a fost publicată fragmentar, iar în 1934 s-a tipărit integral. Au urmat apoi reeditări în 1940, 1964, 1978 (în tiraj de masă), 1983. Toate edițiile s-au epuizat rapid, ceea ce ne îndreptățește să credem că din multe biblioteci ale românilor nu lipsește această capodoperă a literaturii maghiare. Scris în anii 1859–1860, poemul dramatic *Tragedia omului* constituie, alături de *Bank Ban* de Katona József, una dintre cele mai valoroase și dramatice mărturii ale "timpului tragic" al Ungariei de după eșuarea revoluției de la 1848 (în 1867 se vor pune bazele statului dualist austro-ungar).

Pentru a facilita celor care nu au textul proaspăt în minte înțelegerea demersului nostru critic, vom spune că poemul în versuri este constituit din 15 tablouri: primele trei se petrec în cer, în Paradis, ultimul afară din Paradis, iar celelalte 11 constituie locurile în care *Lucifer* îl conduce pe *Adam*, într-un vis pe care i-l propune: Egipt, Atena, Roma, Bizanț, Praga, Londra, Paris, în Ținuturile de gheață și chiar în Haos.

Reprezentând, poate, chiar rațiunea rece, calculată, luciditatea, îndoiala, "întruparea veșnicei tăgade", *Lucifer* îl atrage de partea lui pe *Adam*, înfruntându-l pe Dumnezeu, cel pașnic, înțelept, luminos și bun, dar care cere credință și supunere, umilință și iubire fără prea multe explicații ajutătoare, fără "argumente". *Lucifer* îl preia, așadar, pe *Adam* cel care a mușcat deja din mărul cunoașterii, a cunoscut păcatul. *Eva* îi este alături, cu dulceața trupului și cu sensibilitatea inimii ("Si ce-aș fi eu, de nu m-ar învia/ Ca pe-un ecou, făptura ta de floare..." – spune *Adam*).

Călătoria e ca un film pe care *Lucifer* – mare regizor – i-l proiectează lui *Adam*, urmărindu-i reacțiile și încercând să-l convingă că e inutil să parcurgă acel

traseu, lung și obositor, aievea. Finalul nu poate fi ocolit, *ceea ce trebuie să se întâmple se va întâmpla.* Călătoria începe. *Adam* se vede pe el însuși în chip de: Faraon în Egipt, renunțând cu ușurință la tentațiile măririi; comandant de oști – Miltiade – la Atena, împroșcat cu noroi de vulgul neghiob aţâţat de demagogi; savantul Kepler la Praga, dezamăgit de Împăratul Rudolf, dar și de propria soție cheltuitoare si infidelă; un Danton devorat de mulțime la Paris, în plină Revoluție Franceză, etc. Spectatorul poate medita în voie la ciudatele asemănări între nerăbdarea locuitorilor Romei – înspăimântați de corupția imposibil de stopat, așteptând salvarea din partea creștinismului propovăduit de Apostolul Pavel – și cea a românilor sau, de ce nu a rușilor din anul de grație 2000. Și nu poți să nu admiri clarviziunea lui Madách cu privire la eșecul socialismului de orice fel, ridiculizat (spre disperarea unor marxiști convinși de prin țările estice) în tabloul Falansterului în care (iarăși zâmbim) un biet Savant se zbate să acopere nevoile științei cu bani puțini, resursele fiind pe terminate. O lume rece, indiferentă și înghețată, trăind din sloganuri false, nepăsătoare la nevoile omului...

Alături de *Adam,* se află *Eva* , în ipostazele cele mai felurite : Lucia, Barbara, Iulia. EA, simbolul perpetuu al maternității, al iubirii, al poeziei.

În fine, în Haos, *Adam*, moșneag, își pune fireasca întrebare dacă are vreun rost lupta ("Deci înapoi, la luptă, pe pământ"). Chiar dacă aici, pe pământ, în Ținuturile de gheață, oamenii, eschimoșii, o duc greu, flămânzind și rugându-se la Dumnezeu să facă "mai multe foci, oameni mai puțini". Și chiar dacă, într-o bună zi, "îngheață tot și lupta se oprește..."

Cine știe care ar fi fost hotărârea finală a lui *Adam*, după lunga călătorie din vis, dacă *Eva* nu l-ar anunța, plină de mândrie și de speranță, că va fi mamă, spulberând toate celelalte posibile opțiuni. Copilul, zămislit din păcat, va aduce pe pământ "mizerie și crimă", "trăind ca bou-n jug" și nereușind în veci "să spargă cercu-n care umblă". Chemarea Domnului e limpede ("Mila lui e scut și lege"), nu pe pământ i se-mplinește omului soarta, aici e doar popasul, ci dincolo-n eternitate, acolo unde "cu raza lui te-nalță infinitul".

Pe scena teatrului orădean, poemul lui Madách a fost montat de mai multe ori în ultimul...secol. Una dintre montările pe care am văzut-o și eu, cea din 1974, semnată de regizorul Szábo József a fost de o mare frumusețe. Auzind că micul teatru particular (de altfel, în limba maghiară,"kiss"înseamnă mic) are un asemenea proiect ambițios, m-am bucurat. El vine după un reușit spectacol cu *Angajare de clovn* de Matei Vișniec, întărindu-ne convingerea că proiectele sale sunt în primul rând culturale și nicidecum mercantile. Spectacolul s-a jucat în clădirea neterminată a unei biserici reformate din cartierul Rogerius. Loc plin de promisiuni, un spațiu emoționant din pornire. Regizorul spectacolului a optat pentru o adaptare inteligentă a textului la condiția teatrului condus de soția sa, actrița Kiss Török Ildiko: actori puțini ca număr, interpretând mai multe roluri, mijloace materiale modeste dar eficient folosite, etc. Nici un rabat însă la calitate. Public numeros – mulți în

picioare – deși interiorul bisericii nu este spațios. Succes enorm.

Remarc de la început curajul nebunesc al regizorului de a încredința cele două roluri de mare întindere și dificultate unor actori foarte tineri. Cei doi, interpretul lui *Adam*, Giacomello Roberto și al *Evei*, Tóth Tünde, au lucrat enorm împreună cu regizorul și cu întreaga trupă, atât la dicție (ei s-au auzit perfect în spațiul de joc), cât și la mișcare și, desigur, nu în ultimul rând, la înțelegerea în profunzime a rolurilor atât de dificile chiar și pentru actori cu vechi state de serviciu. Scenele se succedau rapid și numai cu efort și disciplină au putut fi rezolvate bine trecerile de la o epocă la alta, schimbarea costumelor, a elementelor esențiale.

Au fost duri și tandri, dezamăgiți și încrâncenați, plini de poezie sau de ură, măcinați de gelozie sau gata de jertfă. Tineri și frumoși, ei au convins un public exigent, în mare parte alcătuit din intelectualitatea maghiară a orașului. Așa cum ne-am obișnuit, atât regizorul cât și directoarea joacă întotdeauna pentru că sunt actori – și încă serioși! – și pentru a mai scădea puțin din devizele încărcate...Varga Vilmos a reluat rolul cel mai greu, al lui *Lucifer*, după 26 de ani. *Lucifer* al său – tot un fel de regizor care-l conduce pe *Adam* prin Univers – a câștigat mult în nuanțe, în profunzime, în rafinament. Cu o mână sigură i-a condus și pe ceilalți actori, puțini la număr, întruchipând cele 33–34 de personaje care evoluează în poem: Meleg Vilmos, Dimeny Levente, Simon Mátyás, Kiss Török Ildiko, Gajai Ágnes. Seriozitate, disciplină, talent și o enormă dragoste de teatru îi unește.

Scenografia (Kiss Gabriela) a găsit numeroase soluții pentru a folosi cu maximă eficiență și efect scenic spațiul de joc – un ring în care se dau, prin secole, toate luptele...Un simplu semn specific epocii era pus la începutul fiecărui tablou în marginea de sus a ringului, efectul fiind extraordinar. Costumele, de asemenea, au suferit aici doar necesare modificări, prin adăugirea unor elemente esențiale. Elemente de recuzită, esențiale și ele, au completat armonios, scenele: drapelul francez, o sabie, o lunetă astronomică, un scut, o pungă cu bani...Muzica a fost, pe tot parcursul spectacolului, un prețios adjuvant, iar mișcarea scenică (Viorica Bucium) a avut și ea un rol însemnat, adesea mișcarea sugerând inteligent mulțimi sau vânzoleli imposibil de compus cu personaje atât de puține.

Spectacolul cu *Tragedia omului* nu dă soluții, ci pune câteva întrebări neliniștitoare în legătură cu noi, oamenii, cu idealurile noastre, cu destinul omenirii. Și e suficient. Cuvintele lui Schlegel mi se par foarte potrivite pentru sentimentul pe care mi l-a lăsat acest spectacol: "Filosoful care scrie poezie sau poetul care filosofează este un profet."

Teatrul "Kiss" din Oradea – Tragedia omului **de Madách Imre. Regia: Varga Vilmos. Scenografia: Kiss Gabriela. Coregrafia: Viorica Bucium. Compoziții originale: Radvany Balázs. Ilustrația muzicală: Varga Vilmos. Distribuția: Giacomello Roberto, Tóth Tünde, Varga Vilmoș, Meleg Vilmos, Demeny Levente, Simon Mátyás, Kiss Török Ildiko, Gajai Ágnes. Data premierei: 8 iulie 2000.**

Bianca ZUROVSKI
și
Dan SĂNDULESCU

Cristina MODREANU

Cehov sub lupă sau Poezia gesturilor mici

Senzația pregnantă pe care o lasă montarea lui Claudiu Goga cu *Cerere în căsătorie*, una dintre cele mai jucate piese într-un act din opera cehoviană, este aceea de *mărire*, ca prin dioptriile ochelarilor. Amplificată de intimitatea publicului cu personajele, la care obligă spațiul strâmt al sălii Studio a Teatrului "Sică Alexandrescu" din Brașov, impresia că întâmplările binecunoscute au loc sub o lupă uriașă care ne aduce sub nas gesturi aparent banale și simțiri obișnuite, devine cheia comică a spectacolului. Încă din prima clipă efectele comice sunt meticulos programate printr-o scenă extratext ce amintește de cea cu care începea un alt spectacol al lui Claudiu Goga, montat tot la Brașov, *Conu' Leonida față cu reacțiunea* de I.L. Caragiale, scenă în care *Leonida* și *Efimița* reglau ceasul cu cuc și își luau meticulos medicamentele îndeplinind un caraghios ritual de noapte. De data aceasta, *Stepan Stepanovici* (Dan Săndulescu) își probează cu răbdare de fier rezistența plămânilor, cufundându-și capul într-un butoi cu apă, ținând ceasornicul în mână pentru a nota la "ieșire" cu cretă pe o plăcuță "recordul" de timp, același de multă vreme, după mărturia plăcuței. Cele două scene, pe care nu știu cât de bine le-am povestit, dar care au, în respectivele spectacole, un resort comic ce funcționează

perfect, exploatează același motiv, cel al *ideilor fixe ca semn al unei senilizări a spiritului*. Aceasta, se va vedea, nu ține neapărat de vârstă, pentru că tot ea îi va împiedica pe cei doi protagoniști ai piesei, *Natalia Stepanovna* și *Ivan Vasilievici Lomov*, să vadă esența – și anume că se iubesc și vor să se căsătorească – în loc de asta pierzându-și firea cu contraziceri furtunoase privind proprietățile lor.

Regizorul subliniază atent, prin lucrul aplicat cu actorii (cu care ne-a obișnuit deja din spectacolele lui anterioare), fiecare gest, conducând pas cu pas tensiunea spre climax. Jocul Biancăi Zurovski-Anghelina și al lui Dan Cogălniceanu este atent compus din frânturi de mișcări, din intenții de reacții ce nu ajung să se materializeze, din pauze lungi, jenante, la începutul convorbirilor, pentru ca mai apoi – pornind de la un cuvânt aruncat neglijent – conversația să devină subit controversă care irumpe, în cele din urmă, violent. Gradația fină este atunci înlocuită cu gaguri explozive amintind de filmele fraților Marx. Pretendentul care a îndrăznit să-și aroge drepturi asupra poienii domnișoarei părăsește "frontul" bătut măr, cu hainele sfâșiate și demnitatea știrbită. Satisfacția Nataliei Stepanovna se topește însă precum înghețata sub razele soarelui (și cât de bine se percepe acest "proces" în interpretarea Biancăi Zurovski), când tatăl ei aduce vorba despre motivul vizitei vecinului Lomov. Atunci ea uită ca prin farmec de pretențiile teritoriale și, sedusă de ideea măritișului, îl recheamă plină de îngăduință. Însă "dracul" pare decis să-și bage din nou coada, mai precis "demonul ideii fixe" care devine iarăși motorul "dramatismului în banalul cotidian" (tema esențială a lui Cehov, cum spunea cineva, nu mai știu exact cine), iar lucrurile o iau din nou razna pentru că fata susține că ogarul ei e mai breaz decât cel al potențialului soț. Montarea excelează prin deliciul schimbărilor de stare făcute cu încetinitorul și al reacțiilor voit întârziate, prin *surpriza trăită ca împietrire bruscă* dar și prin *poezia gesturilor mici* – frângerea mâinilor, alunecarea palmelor deschise pe poala rochiei, mutarea obiectelor pe masă pentru mascarea emoției, etc. Apropo de emoție, ea se regăsește vibrant în spectacol, constituindu-se permanent într-un contrapunct pentru comicul de bună calitate generat de soluțiile regizorale.

Ușor redundant mi s-a părut comentariul muzical ales (*Oci ciornâie*), în schimb, excelentă scenografia lui Viorel Penișoară-Stegaru care imaginează o curte de casă boierească în care tronează o splendidă trăsură de epocă, locul în care cei doi tineri se vor împăca în cele din urmă, dând glas unui mesaj optimist, acela că orice dispută își are rezolvarea ei.

Teatrul "Sică Alexandrescu" Brașov – Cerere în căsătorie de A.P. Cehov. Regia: Claudiu Goga. Scenografia: Viorel Penișoară-Stegaru. Distribuția: Bianca Zurovski, Dan Cogălniceanu, Dan Săndulescu. Data premierei: iunie 2000.

Oana BORŞ

Perestroika în lumea lui Cehov

Reîntoarcerea regizorilor români, călători prin alte zări, aici, în locurile de plecare, înseamnă, în anii din urmă, prezențe de multe ori valoroase, alteori utile din punct de vedere profesionist. Pentru acest început de stagiune, Petre Bokor a revenit la Teatrul "Toma Caragiu" din Ploiești și a adus nu numai experiența lumii de dincolo de ocean, dar și una dintre piesele de succes pe Broadway: *Schimb urgent... trei surori* de Nagle Jackson.

Titlul (îmi) trimitea așteptarea către universul cehovian și, poate, că tot era vorba de o piesă americană, către o tratare în mult utilizata cheie postmodernă. Într-adevăr, s-a vorbit (și) despre, Cehov însă, într-o savuroasă comedie, fină analiză a societății ruse în epoca de tranziție. Tranziție către ...? – întreabă scriitorul american ce dă vădite semne că a degustat din plin din paharul vieții rusești. Tranziție pur și simplu.

Între comic și tragic o poveste simplă, poveste despre oameni. Întâmplător sau nu, despre creatorii de iluzii. Iluzia scenei și realitatea din spate, realitatea culiselor. O poveste simplă și contemporană despre cei care nu mai au loc (chiar dacă au fost vedete, chiar dacă au fost regizori, sau simple cabiniere) și despre cei care le iau locul: noii manageri, noii actori, foști afaceriști, neexpertimentate actrițe. Despre cei care se adaptează sau, dacă nu, despre spaima zilei de mâine. Despre valoare și despre lumea întoarsă pe dos. Și despre Cehov. Un Cehov de care nu mai este nevoie, căruia îi trebuie o nouă fațadă, trebuie renovat. Ca și oamenii, de altfel, brusc prea vechi. Ar trebui să adere la fațadă, la strălucire, la zgomot. Dar nu pot. Și atunci, ce rămâne? O enormă tristețe...

Un mecanism al vieții mărunte pe care, pe scena ploieșteană, Petre Bokor îl construiește cu migala detaliului și cu măsură. Un mecanism în care gestul nu are nimic măreț, e gestul obișnuitului, copleșit de cenușiu. Cenușiul hainelor atârnate, înghesuite, care în culise își pierd farmecul de pe scenă. Și dacă înainte ordinea și prevăzutul dădeau ritm constant existenței, noua viață aruncă totul într-un du-te – vino continuu, în care nimeni nu mai știe cine este, ce a fost. Nici măcar personajele nu mai au timp să fie ele însele. Nu mai au timp să-și îmbrace propriile haine. Devin altele, așa cum cele trei surori (de fapt, două, din economie!) ajung – în noul spectacol creat, în noul teatru, pentru noua viață – la Moscova, în sclipiri de cabaret.

Teatrul "Toma Caragiu" Ploiești – Schimb urgent...trei surori **de Nagle Jackson. Adaptarea și regia artistică: Petre Bokor. Scenografia: Maria Miu. Coregrafia: Marcela Țimiraș. Cu: Ana Bart, Raluca Zamfirescu, Carmen Ciorcilă, Nicolae Urs, Marian Despina, Ilie Gâlea, Lucia Ștefănescu, Roxana Ivanciuc, Mihai Coadă, Dragoș Câmpan.**

Octavian SAIU

Măști – trupuri fără suflet

A treia colaborare cu Vlad Mugur pentru Teatrul Național din Craiova, în nici doi ani – nu e puțin! Și astfel, încă o dată, acolo, evenimentele devin tradiție.

Îndrăgostit de Goldoni, regizorul îi privește opera din unghiul zilelor noastre și descoperă în ea stridențele și răul care ne domină. Tipologiile din *Carnavalul bârfelor* – femei monstruoase, diabolice, și bărbați arierați – se constituie în repere, variate, ale dezumanizării. O faună caricaturală, uscată, într-un climat în care apa, izvor al viului, nu se mai găsește decât în acvariul din dreapta scenei – simbol ironic al Veneției iluziilor, din care acum nu au mai rămas decât amintiri...

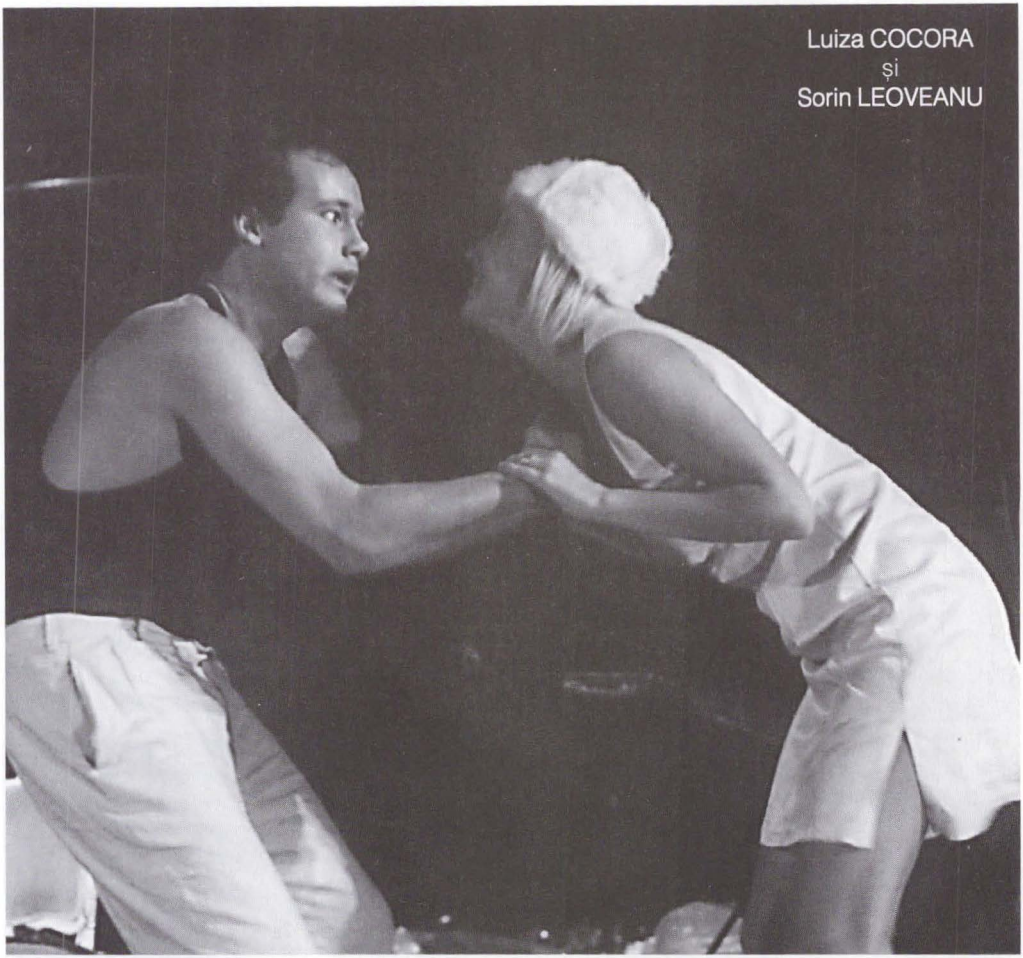
În acest spațiu osificat își construiește Vlad Mugur atmosfera spectacolului, printre zeci de sticle goale, seci – ca și ființele care-și fac loc printre ele, forme fără fond, trupuri fără suflete.

Între sentimentul fragil care îi leagă pe *Beppo* și *Checchina* și lanțul bârfelor, adevărul și minciuna se pierd. La fel și vinovăția sau responsabilitatea, care aparțin în aceași măsură tuturor și nici unuia.

Masca devine simbolul acestui paradox absurd, al refuzului de asumare a propriei condiții. Toți eroii sunt măști vii, schimonosite, ale carnavalului fatidic care e viața. În lumea din montarea craioveană, ca și în cea de toate zilele, răul contaminează. Cei doi nu cunosc puritatea dragostei, ci numai atracții, patimi oarbe. Principiu vital, spiritualmente superior, iubirea nu mai poate anima decât elanuri sterile. "Amorezii", consacrați de exegezele literare și scenice ca victime inocente spulberate de țesătura veninoasă a intrigilor, sunt aici figuri șterse, fără substanță și fără intensitatea adevărată a pasiunii. Speranța nu mai există și, așadar, nici tragicul.

În textul lui Goldoni, Vlad Mugur vede expresia fatalității care a dus la dezintegrarea omenirii de azi: *ipocrizie, vanitate, intoleranță*... Cultul grotescului, între comedie amară și dramă, traduce toate acestea prin forța imaginilor trasate în decorul sumbru din panouri metalice. Viziunea sa restituie relațiile piesei în dimensiunea lor cea mai tulburătoare. De aici și absența comicului goldonian "tradițional". Și, totuși, mai ales în partea a doua, când capătă ritm și momente de umor savuros, spectacolul se înscrie în registrul comediei negre, amintind de rafinamentul din *Mincinosul* și *Crima din strada Lourcine.* Travestiul lui Ilie Gheorghe, creația Iuliei Lazăr, aparițiile lui Valer Dellakeza, încurcăturile provocate de venirea lui *Salamina* (Vasile Cosma) inspiră un haz autentic.

Finalul, însoțit de acordurile muzicii lui Iosif Herțea, apare ca o


Luiza COCORA
și
Sorin LEOVEANU

sentință filosofică: personajele sunt măturate din scenă o dată cu reziduurile de plastic. Sfârșitul e trecere în moarte – a lor și a lumii care își permitea, fie și plângând, să râdă.

Ca întotdeauna, actorii craioveni – cărora li se adaugă cele trei debutante descoperite cu har de maestrul Mugur: Luiza Cocora, Romanița Ionescu și Iulia Lazăr – s-au adecvat stilului poetic al lecturii propuse de regizor. Un stil care compune și recompune un univers – același? – din titluri diferite. Rămâne întrebarea dacă nu cumva acest mod de a structura discursul teatral, reluând metafore, semne, măști, nu e atins de ceea ce înseamnă manieră – în sensul cel mai profund, mai nobil.

Teatrul Național Craiova – Carnavalul bârfelor **după** Bârfele femeilor **de Carlo Goldoni. Traducerea: Rodica Locusteanu. Versiunea scenică și regia artistică: Vlad Mugur. Scenografia: Ilona Jaro-Varga. Muzica: Iosif Herțea. Coregrafia: Florin Fieroiu. Distribuția: Adrian Andone, Valentin Mihali, Luiza Cocora, Sorin Robert Leoveanu, Romanița Ionescu, Camelia Maxim, Valer Dellakeza, Ilie Gheorghe, Iulia Lazăr, Mirela Cioabă, Vasile Cosma, Theodor Marinescu, Nicolae Poghirc, Angel Rababoc, Tudorel Popescu.**

Claudia LIPAN

„Iarba verde de acasă"

Încep să cred că lui Alexandru Dabija îi place să arunce din când în când o privire asupra celor trecute. Altfel nu-mi explic cum de au urcat pe scene bucureștene, într-o excelentă audiție regizorală, spectacole ca: *Orfanul Zhao*, întors de la Piatra Neamț; *Saragosa* după ani de zile de la prima lectură; *Frații*, în urma montării brașovene. Și parcă, parcă încep să cred, de asemenea, că Alexandru Dabija pleacă la drum cu o bocceluță în care pune de fiecare dată ceva haz de necaz, ceva mai puțin compromis textual și ceva mai mult Irina Solomon și Dragoș Buhaghiar. Așa l-am găsit pe regizor la Teatrul „Odeon", unde în colaborarea cu SMART a debutat în acest început de stagiune spectacolul *Frații* de Sebastian Barry. Compusă ca o arie de operă, piesa pierde din agitația unui *workshop* de echipă și câștigă în poetică teatrală.

Josey și *Mick* sunt un fel de „oameni și șoareci" ai lui Steinbeck, iar povestea lor nu se desprinde cu nimic de vâna nemulțumiților lui Albee, Miller sau Clark. Pofta de viață a personajelor crește din vise terapeutice. Nebunul *Josey* își alimentează infantilismul cu imaginea mecanică a mamei (Rodica Mandache). În fața aparițiilor ei fragmentate, *Josey* trece prin băi de lumină, împrumutate permanent de Mircea Albulescu. În pielea lui, personajul stârnește compasiunea unui bătrânel senil cu barbă albă. Se aruncă în jocul celorlalți, revine cu periodicitate la ceremonia sa luminândă care îl ajută să râdă și să plângă la propriu într-un decor figurat. Este genul de antipersonaj necesar amendării celorlalte. Eșecul lui *Mick*, de exemplu, se vede în ochii fratelui său. La fel și toate încercările de a rămâne ancorat în trecutul unei case altminteri populată de musafiri guralivi la câte-o partidă de poker (într-o comunicare sprințară a Dorinei Lazăr, Irinei Mazanitis și a lui Gelu Nițu). Nu e ușor să pui alături doi actori precum Constantin Cojocaru și Mircea Albulescu. Dar „frații" aceștia, ajunși la vârsta la care nu se mai pot despărți, se completează reciproc, se ridică unul pe celălalt, își schimbă neajunsurile în nevoi.

Pe de altă parte, Dabija mizează pe o scenografie și o coregrafie de cea mai bună calitate. Hai să recunoaștem: rămâi năuc privind iarba aceea irlandeză, iarba verde de acasă, crescând parcă din podea, năpădind picioarele actorilor, înghițindu-le repejunea, lăsându-i să se descurce cu brațe și chip. Spațiul oniric, așezat undeva în sfertul depărtat al scenei, evadează în mișcarea *sui-generis* a fantasmelor – Elvira Deatcu, Șerban Ionescu, Mihai Danu, Sidonia Ganea. Muzicalitatea costumelor-frânturi de vise este eficientă, ținută sub „papuc" de Răzvan Mazilu. Coregraful-actor salvează uneori carențele textului. Și... dacă tumultuosul *Saragosa–66 de zile* cerea o repetiție auditivă în fața publicului, acțiunea mai puțin ofertantă a lui Barry se umple cu dans. Linia de plutire a spectacolului este trasată cumva în tonul scenografiei; un sfert intermediar de culoare locală a autorului și un câmp verde ca o arhitectură peisagistică la care au privit o vreme Irina Solomon, Dragoș Buhagiar și Alexandru Dabija.

SMART și Teatrul „Odeon", în colaborare cu British Council – Frații de Sebastian Barry. Regia: Alexandru Dabija. Scenografia și costumele: Irina Solomon și Dragoș Buhagiar. Coregrafia: Răzvan Mazilu. Cu: Mircea Albulescu, Constantin Cojocaru, Șerban Ionescu, Dorina Lazăr, Rodica Mandache, Elvira Deatcu, Răzvan Mazilu, Mihai Danu, Irina Mazanitis, Gelu Nițu, Sidonia Ganea. Data premierei: 1 octombrie 2000.

Irina IONESCU

Pietre și jucării de pluș

Teatrul Tineretului din Piatra Neamț continuă să fie un bun detector de talente și un mediu prielnic debuturilor de succes. Caută (aproape) permament actori, regizori, scenografi, secretari literari și, nu în ultimul rând, texte noi, bine scrise și bine traduse, care să determine exact întrebări și răspunsuri esențiale.

Beatles... și toată lumea era a mea! de Sharman Macdonald este o astfel de piesă. Viață adevărată. Inefabil, ireversibil, uneori și iremediabil. Naivitate, pasiune, așteptare, ratare. Promisuni, pariuri, speranță și foarte multă încredere. Toate pe fondul/în mijlocul unei acțiuni ce se petrece de-a lungul a două perioade

puternic relaționate: o copilărie, o adolescență (1955–1966) ușor bezmetice, rebele și un prezent (1983) copleșit de consecințe reale sau... închipuite. Probleme legate de inițieri erotice/sexuale mai mult sau mai puțin reușite, dar de două ori pe atâta candoare și ursuleți de pluș. Fără stridențe, fără excese, cât se poate de frumos, de firesc și de sincer.
O montare lucrată serios, cu foarte multă atenție pentru amănunte. O scenografie bine gândită – funcțională și extrem de convingătoare – colțuroasă, stâncoasă ca orice plajă la Marea Nordului, "găzduiește" totusi un "pod" cu multe perne de puf pentru două fetițe delicioase, deși uneori răutăcioase.
Existența unui trecut ce provoacă deciziile/acțiunile viitoare a inspirat aici construcția personajelor complementare, în pereche. Fiind prezentate la două vârste diferite, ele au în grijă, în spectacol, copiii care au fost sau adulții care urmează să fie. Apar astfel: *Fiona*, copil (Nora Covali, debutantă la TT, plină de energie și disponibilități nebănuite) – încăpățânată, un pic antipatică – și... *Fiona* (Dorina Haranguș, fidelă personajului) – la fel de neîncrezătoare, dar arogantă; *Vari*, copil (Gabriela Crișu, remarcabilă în rol) – simpatică, isteață, malițioasă – și o *Vari* resemnată în fața obligațiilor de familie (Vasilica Oncioaia, de asemenea debutantă la TT, prezență foarte specială, deosebit de expresivă și aparent fragilă). În roluri clar și corect conturate mai pot fi văzuți Clara Flores (*Morag*) și Constantin Lupescu (*Ewan*), actori afirmați deja la Piatra Neamț.

Teatrul Tineretului din Piatra Neamț – Beatles... și toată lumea era a mea!/When I Was a Girl I used to Scream and Shout **de Sharman Macdonald (premieră pe țară). Regia artistică și versiunea în limba română: Ada Lupu. Scenografia: Rodica Arghir. Distribuția: Clara Flores, Nora Covali, Dorina Haranguș, Gabriela Crișu, Vasilica Oncioaia, Constantin Lupescu. Data premierei: 28 octombrie 2000.**

Lucian VĂRȘĂDAN

One-man-show-ul ca eveniment

Seara de 22 septembrie a însemnat, fără îndoială, primul prilej de satisfacție în noua stagiune teatrală la Timișoara și aceasta grație nu doar unui spectacol remarcabil al Teatrului Maghiar de Stat „Csiky Gergely", ci și iscusinței acestuia de a alătura mizei valorice a actului cultural o inconfundabilă aură de eveniment.
Aceasta se datorează în primul rând premisei montării: premiera de presă (și premiera pe țară) a spectacolului coupé *Strategia porcului* și *Cu ochi de copil*, de Raymond Cousse, în direcția de scenă a lui Victor Ioan Frunză, cu costumele și decorurile Adrianei Grand și versiunea maghiară a lui Oberten János. Apoi se cuvine menționat că spectacolul a încheiat prima zi din cele trei pe care teatrul de expresie maghiară din Timișoara le-a reunit, sub genericul *În oglindă*, într-o microstagiune cuprinzând cele mai importante montări ale sezonului încheiat, dar și aniversarea a 125 de ani de la inaugurarea clădirii ce adăpostește astăzi scenele de limbă română, maghiară și germană. Nu în ultimul rând, evenimentul a atras atenția și prin aceea că teatrul a înțeles (și bine a făcut!) să iasă cu spectacolul în cetate, mai precis în Curtea Franciscană a Școlii de Arte, care s-a dovedit neîncăpătoare. Cele două monodrame ale lui Raymond

Cousse se înscriu în categoria pieselor ce comportă riscul de a plictisi, în absența unei realizări pe măsură. Primul text – monologul unui porc ce așteaptă să fie tăiat – reconstituie într-o partitură ironică devenirea individului în „lumea porcească", prin prisma experiențelor „din copilărie", a relației cu porcarul, mai apoi cu măcelarul – ca posibili exponenți ai puterii –, castrarea, relațiile în cadrul familiei și, în cele din urmă, experiența sfârșitului. Apropierea acestuia – bine susținută scenografic prin apariția unui (autentic!) dric vienez – nu e însoțită de angoasă, ci asumată conștient de personaj, care însă și în acest context își pledează drepturile, optând pentru... „sacrificarea industrială", și nu pentru un măcelar anonim. Acestui tip de ridiculizare, autorul îi opune răbufnirile de sinceritate ale porcului, însoțite de dorința acestuia de răzbunare într-o vreme când porcii vor fi stăpâni, deși el rămâne și acum, când vremea i s-a scurs, la condiția sa de „porc ordinar". Personajul găsește prin intermediul lui Demeter István András un discurs plin de vioiciune, actorul alternând plecăciunea umilă cu revolta sterilă, mândria cu suferința – aceasta din urmă susținută până în stadiul ei de durere fizică. Cu toate că spectacolul trenează în unele momente de verbalizare excesivă, Demeter știe să se folosească de ascuțimea ironiei lui Cousse, mai cu seamă în părțile sale cu directă trimitere la politic („Nu sunt porc nici de dreapta, nici de stânga: sunt porc de centru"), dar și *bing-bang*-ul jocurilor de cuvinte de care textul abundă (exemplu: „Sângele rău influențează calitatea sângeretelui"), spre deliciul publicului.

A doua parte a spectacolului – monologul *Cu ochi de copil* – este o creație exemplară a tandemului Victor Ioan Frunză–Adriana Grand, cu aportul substanțial al lui Balázs Attila, fără îndoială un actor pe care orice teatru și l-ar dori în ansamblul său. În 70 de minute se prezintă în fața publicului un întreg univers privit prin prisma unui copil: familia, puterea, dragostea, prietenia și moartea nu se regăsesc aici într-un discurs reflexiv, ci ca secvențe ale percepției tânărului, pe care Balázs Attila le susține tulburător, într-o gamă infinită de nuanțe, de la umor debordant la tragism chinuitor. Pe cât de dureroasă este pierderea prietenului, pe atât de hazlie redarea privitului prin gaura cheii sau a primelor experiențe sexuale. Scenografia Adrianei Grand vine să susțină demersul actorului ce are la dispoziție același dric vienez, o mulțime de păpuși, măști, baloane și alte „mărunțișuri", care însă – alături de mimica, vocea și gestica pe care Balázs le stăpânește perfect – fac din spectacol un giuvaier imagistic în miniatură, expresiv și antrenant în același timp. Victor Ioan Frunză știe să dozeze fiecare moment din spectacol și să exploateze calitățile acestui actor total, care prin cele mai diverse forme de expresie – de la a mima sau a cânta *live* (muzica: Marius Leu) până la a merge pe rotile – face publicul să se bucure de fiecare mișcare a sa, de fiecare căutătură, de fiecare gest.

A fost aceasta o seară de teatru așa cum timișorenii nu au mai trăit de mult: o montare în aer liber al cărei succes, confirmat prin aplauze îndelungi în seara premierei, se datorează acurateții și temeiniciei unei echipe caracterizate de respectul pentru spectacolul de bună calitate.

Teatrul Maghiar de Stat „Csiky Gergely" din Timișoara – Strategia porcului **și** Cu ochi de copil **de Raymond Cousse. Regia: Victor Ioan Frunză. Scenografia: Adriana Grand. Muzica: Marius Leu. Cu: Demeter István András și Balázs Attila.**

Cristina MODREANU

Paltonul bunicului

Paula IONESCU, Virginia ITTA MARCU, Constanța COMĂNOIU și Bianca ZUROVSKI

Am văzut spectacolul cu piesa *Gaițele* în regia lui Mircea Cornișteanu într-o atmosferă de adevărat vacarm, cum numai pe stadion îmi închipuiam că se poate întâlni (iată că, dacă nu te duci tu la stadion, vine el la tine!), iar asta mi-a tulburat cu siguranță percepția, așa cum sunt sigură că a tulburat și jocul actorilor, intimidați de forța de nestăpânit ce venea din sală, complet neaderentă la "mersul" spectacolului, departe de înțelesurile lui.

Cea mai cunoscută piesă a lui Al. Kirițescu, comedia *Gaițele* continuă probabil să simbolizeze, în virtutea unui destin de invidiat, succesul de casă pe care orice teatru și-l dorește, altfel eu personal nu găsesc motivul pentru care directorul teatrului "Sică Alexandrescu" a ales-o tocmai pe ea pentru a o pune în scenă. Destul de prăfuită în prag de nou mileniu – chiar dacă tipologia parvenitului e din nou la ordinea zilei, ea are acum alte coordonate –, piesa oferă cel puțin o partitură foarte generoasă: rolul Anetei Duduleanu, capul cuibului de viespi, rol de care actrița Paula Ionescu se achită onorabil. Montarea clasică a lui Mircea Cornișteanu nu-și ia libertăți față de text, singurul "act temerar" – din păcate, cel puțin pentru mine, rămas de neînțeles – fiind cel al creatorului decorului. V. Penișoară-Stegaru, care umple scena mare (prea mare și cu o acustică mizerabilă) a teatrului brașovean cu o încrengătură de tufe verzi planând deasupra unui spațiu despărțit nefuncțional prin panouri împroșcate cu gri, decorat însă cu o mobilă cât se

poate de convențională (!). Distribuția alcătuită de regizor e destul de șteasră, deși fiecare actor e "în rol", iar replicile binecunoscute (unele memorabile) se succed dinamic în sânul "clanului Duduleanu". Se remarcă în special partea feminină a interpreților, partea masculină "distingându-se" prin imobilism și vorbire împiedicată.
Trebuie să spun din nou că piesa lui Al.Kirițescu mi s-a părut datată și foarte puțin amuzantă și m-am tot întrebat pe parcursul spectacolului ce mai poate spune ea omului anului 2000? Sau să fie vorba din partea regizorului de nostalgia romantică ce-i poate face pe unii să poarte încă paltonul bunicului, fie și întors pe dos?

Teatrul "Sică Alexandrescu" Brașov – Gaițele de Al. Kirițescu. Regia: Mircea Cornișteanu. Decoruri: Viorel Penișoară-Stegaru. Costume: Ștefania Cenean. Distribuția: Virginia Itta Marcu, Constanța Comănoiu, Bianca Zurovski, Mara Nicolescu, Andrei Ralea, Ioan Georgescu, Radu Negoescu, Carmen Moruz, Viorica Geantă-Chelbea, Iulia Popescu.

Mariana CIOLAN

MARY POPPINS – o „investiție" pentru viitor

La Teatrul "Anton Pann" din Râmnicu Vâlcea, stagiunea 2000–2001 s-a deschis cu un musical: *Mary Poppins*, pe un text semnat de Silvia Kerim după D.L. Travers și muzica de Marius Țeicu. Motivația, pe cât de lăudabilă pe atât de firească, am aflat-o de la proaspătul director al acestei instituții de spectacol, regizorul Adrian Roman: "am dorit ca începutul de stagiune să coincidă cu întoarcerea copiilor din vacanță, cu un spectacol de copii, care să-i aducă din primul moment în sala de teatru și cu speranța că ei vor reveni". Musicalul, conceput în urmă cu mai bine de un deceniu, jucat pe mai multe scene, nu este "străin" nici de teatrul din Vâlcea. Aici el fusese montat acum nouă ani de Andrei Brădeanu și se bucurase de succes la public. Cu această valoroasă referință, Doru Zamfirescu, păstrând ideea acelui spectacol, și-a asumat sarcina regiei, alcătuind o nouă distribuție, realizând totodată alte costume și decoruri, reduse la un minim de funcționalitate și sugestivitate din pricina mijloacelor financiare modeste. Ceea ce constituie o dominantă a poeticului text scris de Silvia Kerim (prezentă, de altfel, la premieră, ca spectatoare declarat încântată de "acest spectacol limpede", alături de Marius Țeicu): nevoia de poveste, de a o întreține și a o topi în experiență și chiar într-un mod de viață, mi se pare a fi trecut în spectacolul teatrului din Vâlcea. *Mary Poppins*, creată de Iulia Antonie Alexandrescu (ajutată și de un fizic agreabil), este o ființă caldă, comunicativă, care respinge cu delicatețe pedagogismul închistat și crispat, pentru a trezi pe nesimțite în sufletele celor doi copii, cărora le devine guvernantă, nevoia de a descoperi oameni și tâlcuri, iubire și înțelegere nu numai față de semeni, ci și față de toate creaturile Domnului, fie ele păsări sau animale.
Ideea educației ca inițiere este susținută de trecerea fluidă, fără sincope, din planul real al întâmplărilor (cu ritm

în general susținut) în zona visării, a închipuirii libere de orice constrângere ori prejudecată, într-un univers fascinant cu personaje pitorești ori serafice. Doru Zamfirescu, Lidia Stratulat, Radu Constantin și Vasile Marinoiu împlinesc prin cuvânt, prin mișcare (o îndrumare coregrafică susținută se impunea imperios), fiecare dintre ei, mai multe roluri, cu umor, cu ironie, uneori și autoironie, cu lirism. Alături de ei, în spectacolul vâlcean pentru copii apar chiar... copii, în frunte cu Cristina Drăgănel (elevă în clasa a XI-a, dovedind în multe momente o reală putință de a exterioriza cu emoție trăiri și a stabili relații firești cu partenerii de joc) și Martha Bălteanu (elevă doar la "generală"). Faptul se înscrie într-un fel într-o tradiție. Să nu uităm că Teatrul "Anton Pann" de astăzi s-a născut dintr-o dăruită mișcare de amatori. Dar dacă el există, norocul este datorat unor profesioniști cu imensă ardere pentru teatru – Gheorghe Marinescu, Silviu Purcărete, Dan Micu, ș.a. De aceeea, gestul mi se pare, raportat la acest "fenomen" vâlcean, și reverențios în direcția coagulării pasiunilor și talentelor pentru teatru. Includerea în distribuție a acestor copii constituie desigur un câștig pentru spectator, în planul credibilității și autenticității acum, în "era filmului", când nu numai Hollywoodul și-a sporit serios zestrea de vedete în pantaloni scurți. Pe termen lung, poate fi, de asemenea, un câștig, căci acei copii și adolescenți spectatori, pe care i-am văzut în seara premierei trăind intens fiecare moment, aplaudând în ritmul antrenant al muzicii și, în final, invadând scena cu brațele încărcate de flori și strălucire în priviri, sunt cu siguranță câștigați pentru teatru. În pragul de nou mileniu.

Teatrul "Anton Pann" Râmnicu Vâlcea – Mary Poppins **de Silvia Kerim după D.L. Travers. Muzica: Marius Țeicu. Regia: Doru Zamfirescu. Cu: Iulia Antonie Alexandrescu, Lidia Stratulat, Radu Constantin, Doru Zamfirescu, Vasile Marinoiu, Martha Bălteanu, Cristina Drăgănel ș.a. Data premierei: 14 septembrie 2000.**

Anca BĂLTEANU
și
Cristina DRĂGĂNEL

NE-AU VIZITAT

Claudia LIPAN

Béjart sau despre înviere

După ce s-a consumat o serie de spectacole dansante pe scenele românești consacrate sau de aiurea, teatrul-dans, baletul modern, coregrafia, începe lent, dar sigur să existe și la noi un public-țintă. Nu că el n-ar fi existat! Dar strecurarea silențioasă a dansului spre una-două ieșiri la rampă în stagiune își găsea adepți doar dacă îi ajuta norocul să zărească afișul de spectacol pe vreun zid în inima orașului. Ziduri care s-au umplut, ce-i drept, o dată cu escala Companiei „Béjart Ballet", cu preț pe măsură – caritabil, totuși! *Ballet for life* este, am putea zice, o hiperboree stănesciană din care nu poți rupe nici o metaforă. Ea rămâne acolo în muzica semnată de Mozart sau Queen, în costumele lui Versace, în mișcările a 30 de dansatori. Compania, înființată acum trei decenii la Lausanne, îl are ca solist pe francezul Gil Roman, condus în salturi de vocea lui Freddie Mercury și de pașii lui Jorge Donn (fost prim-balerin al trupei), ambii morti de SIDA.

Dansând în memoria lor, balerinii alunecă, rând pe rând, pe lângă suprarealismul lui Gianni Versace, creatorul care a lăsat deschis culoarul îngust către estetica modei; pe lângă o altă dispariție incandescentă a celui care schimba secolul al XVIII-lea sub influența muzicii italiene. Mozart nu întârzie să umple baletul Béjart cu o „mică muzică de noapte" menită să provoace, nu să abandoneze, să ridice și nu să doboare aparatul acesta fragil cu care omul lucrează permanent, modifică lucrurile și le dă viață. *Ballet for life* nu reprezintă omul pe drumul nesigur al morții, ci omul care iese din starea de a muri câte puțin în fiecare zi și aleargă spre viață. Aleargă cu precizia vârfurilor clasice întinse, cu acea curiozitate nepotolită a baletului modern, cu piruete și gimnastică a corpului din dorința de „a respira liber". Dacă în lucrarea sa timpul era teatralizat în mare măsură, balerinii lui Maurice Béjart par să se descurce numai prin dans (care, fie și pe o scenă de teatru, îi non-dramatizează).

Înclin să-i dau dreptate coregrafului care mărturisea, montând premiera din 1997 la Opera din Paris, că versiunile *live* aduc muzica plină de energie mai aproape de suflet, de participarea directă. Majoritatea secvențelor sunt interpretate la unison cu publicul concertelor Queen; ele par, mai degrabă, niște videoclipuri atârnate pe sfori, unde acrobații baletează *da capo al fine* un timp care nu prea există. Oricât încerci să decupezi nașterea, primul pas, primul cerc vicios, o vară întinerind pe o plajă fără nisip, o toamnă îmbătrânind în frunzele din puful unei perne, o iubire consumată lângă aceste frunze, prima încercare de zbor, zborul întrerupt și acoperit de al doilea pas, al treilea pas, al... ridicarea susținută de

altă naștere... Ei bine, oricât am vrea, nu există nimic care să inducă un prea devreme sau un prea târziu, care să oprească ființele ce inundă scena în eseuri sau motive matematice. Béjart îndeamnă la zburdălnicia căreia, din când în când, îi taie aripile și-o încurajează să o ia de la capăt. Iar ea se întinde așteptând să învie (a câta oară?). Chiar și atunci când camera albă – în care s-au strâns mișcări interactive – și-a crăpat pereții, și-a eliberat gândurile și a rămas dezvelită ca o cutie goală de chibrituri... Asemeni *Scaunelor* ionesciene care-l inspiraseră pe Béjart la începutul anilor '80. Bănuiesc că atunci era... prea devreme!

Compania „Béjart Ballet" în colaborare cu JTI International (la Teatrul Național din București) – Ballet for life **de Maurice Béjart. Coregrafia: Maurice Béjart. Muzica: Queen, Mozart. Costume: Gianni Versace. Data reprezentației: 19 octombrie 2000.**

Cutia de chibrituri a lui Čapek

La începutul anilor '20, scriitorul ceh Karel Čapek aducea în lumea dramaturgiei o piesă *science-fiction* prescurtată *R.U.R.* Primul text unde apare cuvântul „robot", cu priză la public și tălpi norocoase pe terenul criticii, a avut premiera un an mai târziu pe scenele din Praga, New York și Londra. După 80 de ani, regizorul Daniel Pursey împreună cu actorii Institutului de Artă Dramatică al Universității din Oxford revin la predicția lui Čapek. Mileniul trei ne pune în față problema informatizării care ocupă tot mai mult din spațiul omului de a vorbi, a lucra sau a gândi. Spectacolul trupei engleze se înscrie într-o microstagiune românească având reprezentații la Constanța și București.

Čapek își imaginează realitatea ca o cutie de chibrituri cu pereții de metal, unde se programează înlocuirea omului cu mașina. „Rossum's Universal Robots" este fabrica unde începe și se sfârșește virusul cibernetic care afectează (dar și manipulează!) o întreagă societate. *Harry Domin* (Adam Dodd), inventator cu veleități de lider, visează la o realitate tehnologică aptă să permită umanității eliberarea de orice muncă. Sprijinindu-și forțele pe o istorie grea a teatrului elisabetan, actorii desfac timp de două ore cutia de chibrituri, umanizându-i spațiul claustrat, mobilându-l cu aerul unei camere de oaspeți. Fabrica lui Čapek devine un frumos salon de odihnă în mijlocul insulei pe care s-au refugiat inventatorii. Elaborând singurul moment de compoziție al piesei, ucenicii lui *Domin* (John Lake, Jack Kirkland, Alexander Burghart și Luke Solon) par să completeze, în prima parte, o partitură de Chaplin. Minți strălucite, știu tot și absolut nimic, sunt plini de vervă chiar și atunci când nu au ce spune, își joacă rolul de ingenioși cu multă poftă și *fair-play*. Apariția *Helenei Glory* (Katerine Parkinson) în mijlocul partidei este sesizată ca un fluier de arbitru. Plină de viață, viitoarea soție a lui *Domin* poate umaniza vechea lor dorință de a nu mai schimba lumea care investește iubire. Poate – în ultimă instanță – să desființeze revoluția (non)inteligenței, un război de 100 de ani în urma căruia ar rămâne pedagogia viitorului – fără drepturile omului. Ușurința elastică a acestui *self-improvement* ca scop al vieții nu are sorți de izbândă cu un acrobat atât de iscusit cum e sufletul. Sufletul care nu

dă pace, care strigă în gura mare și face ca omul să-și simtă bucuriile și tristețile de zi cu zi...
Ar fi fost bine dacă tehnica trupei era îmbunătățită cu exerciții scenice; dacă tehnica acțiunii stăruia mai mult pe apropierea actorului de personaj, pe studiul minuțios al îndemânării lui naturale și al analizei. A fost bine și așa, pentru a demonstra că vine noul val, nu al treilea, nici al patrulea, ci unul năpădit de computere și efecte virtuale spre care aleargă o lume mai bună, mai bună, mai bună în ceea ce privește performanța. Dar nu apropierea dintre oameni...

Oxford University Dramatic Society, Pursey/ Munthe Productions Romania Tour 2000 (la Teatrul Național din București, Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra" și Teatrul „Ovidiu" din Constanța) – R.U.R. **de Karel Čapek. Regia: Daniel Pursey. Muzica: Robin Haller. Cu: Adam Dodd, John Lake, Alexander Burghart.**

Irina IONESCU

Formal, extravagant

Parte a Festivalului "Britain in Romania" (9 septembrie – 29 noiembrie 2000), reprezentațiile companiei engleze de teatru AandBC cu *Furtuna* lui Shakespeare s-au bucurat de o puternică mediatizare în toate orașele în care au fost prezentate: Iași, Sibiu și București. Dornic să afle ce se mai întâmplă în lume, dar și cum arată un teatru care "hrănește și celebrează spiritul uman" și "o experiență artistică unică", publicul românesc a acceptat provocarea de a fi "inițiat în arta teatrului", luând aproape cu asalt locurile de desfășurare a montării. (Toate citatele sunt extrase din materialele publicitare difuzate de organizatori.)
Spectacolul nu s-a ridicat însă, la nivelul așteptărilor/prezentării Consiliului Britanic.
Invitați să ia loc pe câte un butoiaș aflat chiar în centrul... acțiunii dramatice, spectatorii s-au văzut obligați să facă "parte din reprezentație", să fie "parteneri de joc ai interpreților britanici" și să susțină astfel singura propunere/ inovație a spectacolului care să merite a fi discutată.
Circular, cu foarte multe intrări și ieșiri, culoare de trecere prin public, spațiul de joc a determinat crearea unui câmp sonor foarte special, în care poziționarea surselor de emisie surprindea în mod plăcut. Se poate spune așadar că sunetul, fie el cuvânt sau acord melodic, a constituit aspectul dominant al montării.
În același timp, construcția spațiului de joc s-a dovedit a fi și o alegere extrem de nefericită. Mișcându-se foarte mult printre spectatori, actorii au provocat frecvent puternice senzații de disconfort, prin ignorarea distanței minime admise. Lor li s-au adăugat impertinențele interactivității cu orice preț, eforturile uneori brutale de a intra în dialog cu publicul care, în lipsa unei atracții speciale, nu simțea nevoia să se implice.

AandBC Theatre Company – Furtuna **de William Shakespeare. Regia: Gregory Thompson. Scenografia: Colin Peters. Costume: Sophie Jump. Muzica: Amy Finegan. Distribuția: David Fielder, Richard Stacey, David Annen, Rex Doyle, Amy Finegan, Walter Hall, David Lear, Colin Mayers, Daniel Settatree, Anna Francolini, Edmund Moriarty, Elliot Levey. Data reprezentației: 25 septembrie 2000.**

APARIȚII

Doina MODOLA

Integrala „Caragiale" restituită publicului larg

Critic dramatic cu o activitate publicistică susținută în paginile revistelor și la radio, Doina Papp este totodată un teatrolog cu o viziune complexă asupra fenomenului teatral. Monografiei *Treptele iubirii,* dedicată Silviei Popovici (1995), în care figura actriței e evocată cu neascunsă emoție, i se adaugă studiile referitoare la istoria Teatrului "C.I. Nottara" (formând obiectul unei viitoare cărți) și preocupări de editare radiofonică. Doina Papp s-a angajat într-o muncă de cercetare și difuzare a fondului de teatru al Radiodifuziunii Române, ce face parte dintr-un program mai amplu de valorificare a Fonotecii de aur, alături de poezie și muzică. Inițiativa d-lui Dragoș Șeuleanu (coordonator al acestui program) de a valorifica arhivele sonore ale Societății Române de Radiodifuziune restituie, astfel, culturii românești un inestimabil tezaur artistic, prin care se configurează totodată un răstimp al clasicității instituției și se recuperează o istorie exemplară, răspândindu-se prin mijloace moderne cultura majoră. În acest an, care îl celebrează pe Eminescu, spre pildă, au apărut sub formă de CD cele 61 de poeme constituind ediția princeps Titu Maiorescu (din 1884), în interpretări celebre, aparținând lui Ion Manolescu, George Vraca, Aura Buzescu, Leopoldina Bălănuță, Ion Caramitru, Adrian Pintea, Marcel Iureș, ș.a.

Sub directa îngrijire a Doinei Papp, a fost inițiată *Integrala Caragiale* începând cu seria comediilor în regia lui Sică Alexandrescu, realizată în 1951–1952, mai întâi scenic, apoi radiofonic (cu unele adaptări). Au apărut până acum pe CD-uri: *O scrisoare pierdută, O noapte furtunoasă* (ambele în 1999), *D'ale carnavalului* (sfârșitul lui ianuarie 2000), urmând ca în cursul anului curent să fie lansat și *Conu' Leonida față cu reacțiunea.* În aceste înregistrări regăsim – cu câtă emoție! – vocile marilor actori, în anii aceia stelele teatrului românesc: Alexandru Giugaru, Grigore Vasiliu-Birlic, Costache Antoniu, Elvira Godeanu, Niky Atanasiu, Cella Dima, Carmen Stănescu, Radu Beligan, Al. Ghibericon, Gheorghe Timică, Silvia Dumitrescu–Timică, Ion Fintești eanu, Ion Talianu, Marcel Anghelescu. Montările lui Sică Alexandrescu, constituind un capăt de drum în spectacologia caragealiană, acela al tradiției neîntrerupte, transmise din generație în generație și impunând un stil specific de interpretare și debitare a texului, pot fi puse astfel în relație cu revoluția reteatralizării și cu capodopera acestuia, în măsura în

care, la vremea lor, acestea au fost imprimate: *O scrisoare pierdută* (1972) în regia lui Liviu Ciulei (care interpretează și rolul lui Agamiță Dandanache), *D'ale carnavalului* sub direcția de scenă a lui Lucian Pintilie și atâtea altele. Este o extraordinară șansă pentru exegeza teatrologică, pentru stilistica spectacologică, pentru știința și tehnica regiei, acest corpus de documente. Teatrologia românească a câștigat un material nu numai pentru studiul comparatist, dar și pentru retorică, poetică, didactică. Piesele imprimate constituie surse de inspirație și raportare pentru actorie și regie, pentru studiul după maeștri, absolut necesar oricărui artist în formare. Vocile de aur cu dicția lor impecabilă devin un prag cu totul revelator mai cu seamă astăzi, când măiestria rostirii, cultivarea frazării, respectul timbrului și al calității (igienei!) glasului lasă mult de dorit. De la pronunție la frazare, accent în enunț, reliefare, eșafodaj de idei, la tehnicile de identificare–distanțare etc., totul devine virtual material de studiu.

Micile broșuri care însoțesc CD-urile conțin – într-o manieră sintetică, lapidară – nu referințele bibliografice, ci referințele fonografice, rezultat al unei cercetări directe. Referințele excerptate de Doina Papp din discursurile radiofonice ale unor Pompiliu Constantinescu, Șerban Cioculescu, Tudor Vianu, Eugen Lovinescu etc., sunt inedite, mici tablete dintr-un corpus ce poate fi, la rândul său, valorificat exhaustiv (editorial sau prin imprimare sonoră). CD-ul cu *O scrisoare pierdută* conține astfel un fragment din conferința lui Paul Zarifopol din 1932, de pildă, intitulată "Introducere la *D'ale carnavalului*". Micile broșuri conțin date despre regizor (*Sică Alexandrescu, 1896–1973. Un om, un stil, o epocă*), fragmente din concepția lui teoretică, informații referitoare la istoria montărilor, ceea ce sporește considerabil substanța broșurilor, ridicându-le la standarde moderne.

Prin piesele restituite circuitului public se înlesnește analiza stilului regizoral, în cazul lui Sică Alexandrescu acest lucru având o însemnătate specială, întrucât, însoțită de cercetarea caietelor sale de regie, furnizează elemente nu numai pentru opera artistului, ci și reconstituirea vie a spectacolui sonor din care se poate desprinde procesul creator al punerii în scenă în desfășurarea lui.

Colecția "Antologia teatrului românesc", care urmează să apară, va începe cu *Chirițele* lui Vasile Alecsandri în interpretarea lui Miluță Gheorghiu și a actorilor Teatrului Național din Iași într-o epocă de glorie și va continua cu marile succese din repertoriul românesc și străin. Acestor incredibile comori – atât de neașteptat regăsite – li se vor adăuga: *Cum vă place* și *Furtuna* de William Shakespeare în regia lui Liviu Ciulei, *Egmont* cu Mihai Popescu în rolul titular, *În amurg* de Gerhardt Hauptmann cu Ion Manolescu, *Intrigă și iubire* cu Mimi Bota și Mihai Popescu, *Fântâna Blanduziei, Despot Vodă* și *Richard al III-lea* cu George Vraca, *Domnișoara Nastasia* în regia lui Horea Popescu și atâtea alte spectacole considerate pentru totdeauna risipite în efemer.

Sursă de nostalgie și bucurii artistice rare – ce prilej de desfătare și ce miraj era acum o jumătate de veac "Teatrul la microfon"! – CD-urile realizate de Doina Papp pot deveni "ediții critice" extrem de ofertante pentru tehnica, cercetarea și pedagogia teatrală și instrumente fundamentale pentru teatrologia românească.

Cristina MODREANU

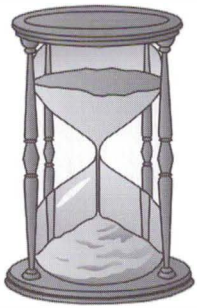
Pe frontul de Est... dezorientare

Apariția numărului 64 al prestigioasei reviste "Alternatives Théâtrales", dedicat ediției 2000 a Festivalului de la Avignon și conceput de George Banu, constituie un eveniment și pentru mișcarea teatrală românească ale cărei griji și speranțe se regăsesc în mărturiile profesioniștilor din țările din Est, confruntați cu probleme similare.

Zece ani de confuzie socială – după schimbările de regim de la începutul anilor '90 – confuzie dublată pentru unii de mari greutăți economice, au complicat viața teatrului consacrat drept "teatru de artă" în această parte a Europei, punându-i în față spectrul comercialului. Totuși, din articolele și interviurile diferitelor personalități din mediul teatral esteuropean (critici, regizori, practicieni ai scenei) reiese că, în condițiile unei schimbări mai rapide de mentalitate, arta teatrală continuă, în țările mai dezvoltate din Europa Centrală și de Est, să critice defecțiunile aparatului social, situându-se curajos pe poziții polemice față de clasa politică și de mersul lucrurilor în propria țară. Artistul rămâne mereu atent la ceea ce se întâmplă în cetate, asumându-și rolul de a da o replică în concordanță cu nemulțumirile societății civile. În ceea ce ne privește, am rămas mult în urmă din acest punct de vedere – și din altele –, singura modalitate de a schimba ceva fiind, cum spune în articolul său inclus în revistă regizorul Felix Alexa (alături de care mai apare în volum și un eseu al criticului de teatru Magdalena Boiangiu), o furtună care să răstoarne structurile ce asfixiază în acest moment – ruginite în imobilismul lor – forța creatoare a teatrului românesc.

La o primă citire a confesiunilor din "Alternatives Théâtrales", s-ar spune că sunt motive să ne liniștim în ceea ce privește problemele teatrului românesc – nici "caprele" vecinilor nu se simt prea bine. Probleme sunt peste tot, însă e o mare diferență între tipurile de probleme cu care se confruntă fiecare. Teatrul maghiar așteaptă o restructurare a tuturor teatrelor de stat, ceea ce le dă unora emoții, însă mișcarea teatrală maghiară nu se poate plânge de lipsă de fonduri (lobby-ul teatral fiind, se pare, foarte puternic la Budapesta), iar schimbarea, chiar dacă nu place tuturor, poate – și mai mult ca sigur că așa va fi – constitui bazele unei dezvoltări mai ample a acestei arte. În țările fostei Republici Iugoslave, teatrul își caută încă identitatea, încercând să se afirme pe plan european, și are toate șansele să o facă într-un mediu cultural extrem de deschis la nou, ușor cosmopolit și doritor să experimenteze permanent. Chiar dacă artiștii nu sunt atât de bine plătiți cum ar merita, încă de la începutul anilor '80 există companii teatrale independente ai căror membri au înțeles să facă teatru din pasiune, muncind în alte părți ca să trăiască.

Cu alte cuvinte, sunt multe lucruri demne de tot interesul în "Alternatives Théâtrales" nr. 64, în relatările unor experiențe care ar putea schimba mentalități și în lumea teatrală românească. Revista a fost, cum spuneam, dedicată Festivalului de la Avignon unde, din păcate, România a fost reprezentată anul acesta de un singur spectacol – *An Die Musik* de la Teatrul Evreiesc de Stat...



CALENDAR TEATRAL

DECEMBRIE

10 decembrie – 100 de ani de la nașterea regizorului, dramaturgului, pictorului și caricaturistului **Ion Sava** (m. 27 octombrie 1947). Convingerile sale teoretice aveau multe afinități cu tezele de bază ale mișcării europene de reteatralizare a teatrului, cu ideile lui Craig, Bragaglia, Tairov și Artaud. În practica teatrală, punea pe primul plan spectacolul și nu opera dramatică. Ion Sava a montat: *Șase personaje în căutarea unui autor* de Luigi Pirandello și *Orașul nostru* de Thornton Wilder, stabilind noi raporturi ale limbajului scenic cu poezia și caricatura; *Hamlet*, într-o succesiune alertă de tablouri – secvențe într-o manieră oarecum cinematografică. Dar cea mai mare surpriză a produs Ion Sava reprezentând *Macbeth* cu măști pe scena Teatrului Național din București, spectacol ce a provocat reactii dintre cele mai diferite. Dramaturgia sa de esență polemică (*Ușile*, *Iov*, *Președintele*, piesa-pantomimă *Vreau să număr stelele*) se remarcă prin fantezie, inventivitate tehnică și umor.

13 decembrie – 280 de ani de la nașterea contelui **Carlo Gozzi** (m. 4 aprilie 1806), comediograf italian. Gozzi este creatorul feeriei dramatice (*Dragostea celor trei portocale*, *Corbul*, *Regele cerb*, *Prințesa Turandot*), cu subiecte extrase din basme, povestiri pentru copii și istorioare vechi, de influență populară, care

s-au bucurat de mare popularitate datorită jocului improvizat, umorului mucalit și folosirii măștilor. Adversar al teatrului comic inițiat de Goldoni, a apărat *commedia dell'arte*, purtând polemici îndelungate în sprijinul acesteia (1797, *Memorii inutile*).

19 decembrie – 90 de ani de la nașterea prozatorului și dramaturgului francez **Jean Genet** (m. 1986). A scris proză de investigare – cu cinism – a unor aspecte dezumanizante, sondând cu predilecție lumea interlopă, într-un stil sugestiv, bogat în imagini, argotic, precum și piese de abordare critică a unor aspecte ale societății contemporane (*Cameristele*, *Balconul*, *Negrii*, *Sub supraveghere*, *Paravanele*).

-- 75 de ani de la nașterea dramaturgului german **Tankred Dorst**. Dorst a început prin a scrie piese pentru o trupă studențească de teatru de păpuși din München, în care juca el însuși. Apoi, scrie drame de critică socială într-o formă ironico-satirică. Cea mai cunoscută operă a sa, care îl impune pe plan internațional, este drama *Merlin sau Țara pustie* (1981), creată în spiritul unui teatru al lumii, pornind de la motive medievale. Mai multe dintre operele sale au apărut în diferite versiuni (proză, piese de teatru, teatru radiofonic, scenarii de film sau pentru televiziune).

20 decembrie – 70 de ani de la nașterea actorului, regizorului și directorului de teatru **Antoine Vitez** (m. 30 aprilie 1990). Vitez a fost unul dintre cei mai importanți regizori francezi. A condus, în anii 1972–1981, Teatrul din Ivry-sur-Seine, apoi, în 1981–1988, "Le Théâtre National de Chaillot", pentru ca, din 1988, să fie directorul Comediei Franceze. Și-a formulat concepția teoretică într-o serie de eseuri.

24 decembrie – 100 de ani de la nașterea lui **Ion-Valentin Anestin** (m. 5 decembrie 1963), personalitate foarte activă în viața culturală interbelică. Publicist, grafician, cronicar dramatic, pictor, literat, ocazional scenograf, Anestin este, de asemenea, autorul pieselor *Dragodana* (reprezentată la Teatrul din Sărindar în 1939), *Falimentul zeilor*, *Napoleon & co*, precum și al unei *Schițe pentru istoria teatrului românesc* (1983). Din bogata lui activitate de grafician, amintim aici cele aproximativ 800 de schițe pentru o istorie a costumului.

25 decembrie – 105 ani de la nașterea actriței franceze de origine rusă **Ludmilla Pitoëff** (m. 15 septembrie 1951). Împreună cu soțul său, actorul și regizorul francez de origine rusă George Pitoëff, a întemeiat o companie de teatru la Geneva în 1915. Din 1922 au jucat la Paris, unde au montat numeroase piese contemporane, impunând pe scenele pariziene dramaturgia lui Cehov și Pirandello. După moartea soțului său, în 1939, a preluat conducerea trupei.

31 decembrie – 85 de ani de la moartea actorului **Tommaso Salvini** (n. 1 ianuarie 1829). Membru al uneia dintre cele mai cunoscute familii de artiști din Italia, se numără printre cei mai de succes actori de turneu din epoca sa. Cele mai reușite roluri ale sale sunt socotite *Othello* și *Hamlet*.

Corina GUGU

Institutul de Istoria Artei „George Oprescu"

Revista TEATRUL AZI
a publicat ca supliment în seria

GALERIA TEATRULUI ROMÂNESC

La vorbă cu VLAD MUGUR

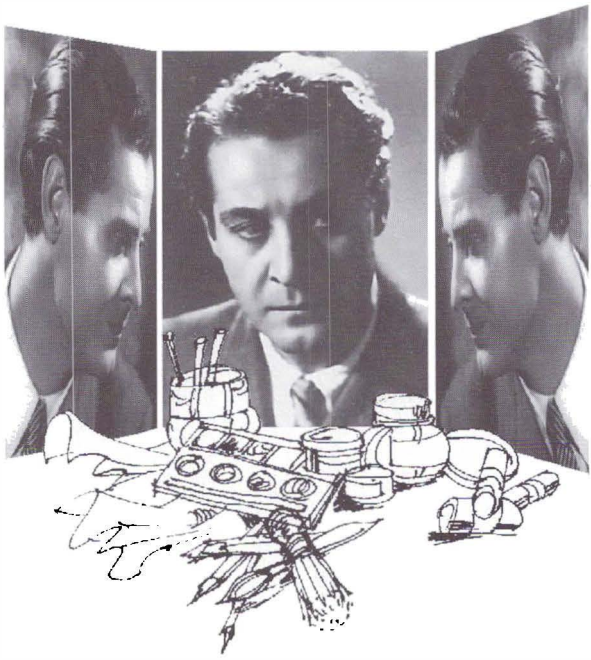
Ursit scenei: MIHAI POPESCU

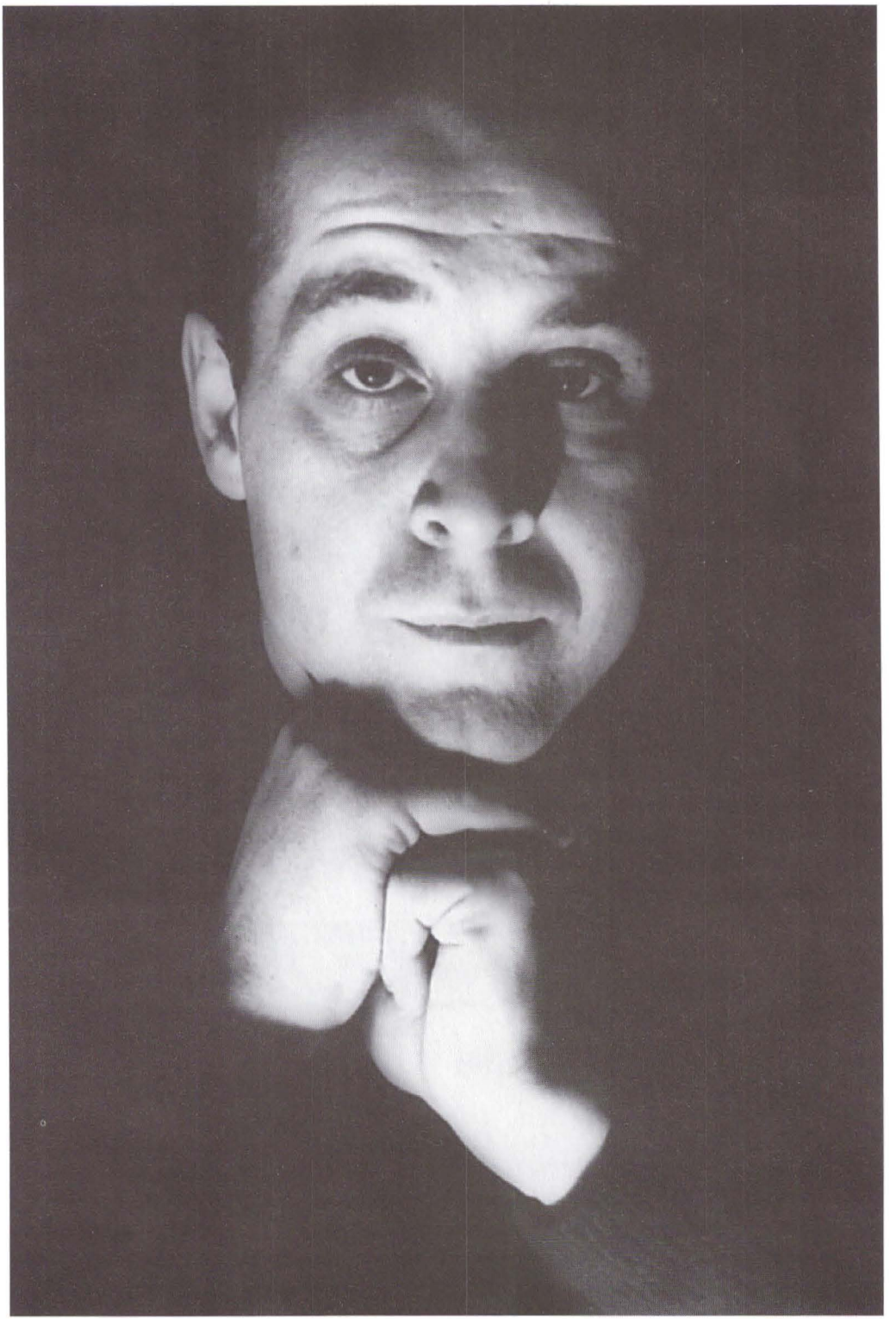
El, vizionarul: AURELIU MANEA

Volumele pot fi procurate în teatre, la librăria CARTHALIA (din holul Teatrului NOTTARA) și la MUZEUL LITERATURII ROMÂNE, precum și prin comandă la numărul de telefon al redacției. (666.34.52)

MARGARETA ANDREESCU

Ursit scenei MIHAI POPESCU





El, vizionarul
AURELIU MANEA

TUTUROR OAMENILOR DE VALOARE,

TUTUROR OAMENILOR DE CARACTER,

TUTUROR OAMENILOR DE SUFLET,

REDACTORII ȘI COLABORATORII

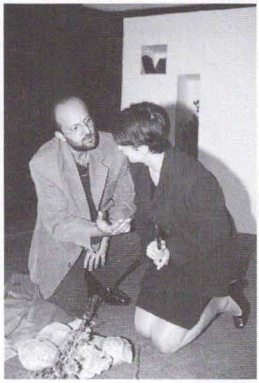
REVISTEI „TEATRUL AZI" LE UREAZĂ

ANI MULȚI, LUMINOȘI, PLINI DE BUCURII ÎN NOUL VEAC, ÎN NOUL MILENIU!

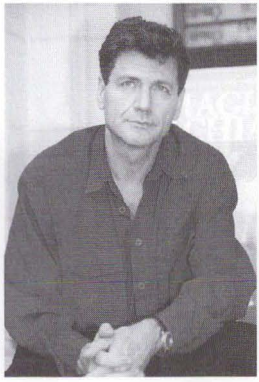
Coperta I: *Bogdan ZSÓLT*
Foto: Florin Biolan

Coperta II: *Felix ALEXA*
Foto: Florin Biolan

Coperta III: *Claudiu ISTODOR și Oana MORAVEC*
Foto: Mihail Cratolii



Coperta IV:
Alexander HAUSVATER
Foto: Florin Eșanu



SUMAR

1 Gala Teatrelor Naționale

3 Festivaluri

10 Teatrul de animație

20 Din veac

27 Energii feminine

50 În forță

58 Spectacole

81 Ne-au vizitat

84 Apariții

87 Calendar teatral

Teatrul azi

revistă de cultură teatrală
nr. 12/2000
B-dul Nicolae Bălcescu nr. 2–4
Tel./Fax: 666 34 52

Redactor șef: FLORICA ICHIM

Board:
Cristina DUMITRESCU
Doina MODOLA
Marina CONSTANTINESCU
Constantin PARASCHIVESCU
Ludmila PATLANJOGLU

Echipa redacțională:
Oana BORȘ
Delia VOICU
Irina IONESCU
Carmen STANCIU
Octavian SAIU
Ioana ICHIM ANGHEL
Elena MARTONOS
Viorica-Rozalia MATEI

Revistă editată cu sprijinul Ministerului Culturii și UNITER

Tehnoredactare computerizată:
Florentina RĂDULESCU

Procesare imagine:
Daniel DULGHERU

Tipar:
Compania Națională a Imprimeriilor „CORESI" S.A. București

1 Scenă din „Levant" după Mircea Cărtărescu

Foto: Tudor Predescu

2 Pálffy Tibor, Polgár Emilia, Györi András în „Nunta însângerată" de Lorca

Foto: Florin Biolan

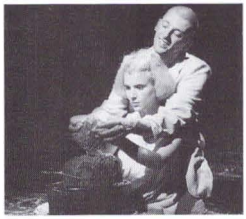
3 Scenă din „Mediterana" de Cătălina Buzoianu după Panait Istrati

Foto: Florin Biolan

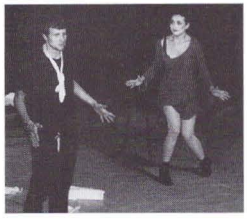
4/5 Scenă din „Carnavalul bârfelor" de Goldoni

6 Geni Brenda în „Vânzătorii de haloimes" după Șalom Alehem

Foto: Florin Biolan



7 Frank Ildiko și Kocsárdi Levente în „Evanghelia după Toma" de Radu Macrinici



8 Scenă din „Cum se face..." de Teodora Herghelegiu după Roberto Mazzuco

Albumul color al revistei TEATRUL azi

ISBN 1220-1676